G. DUPLESSIS

LA GRAVURE

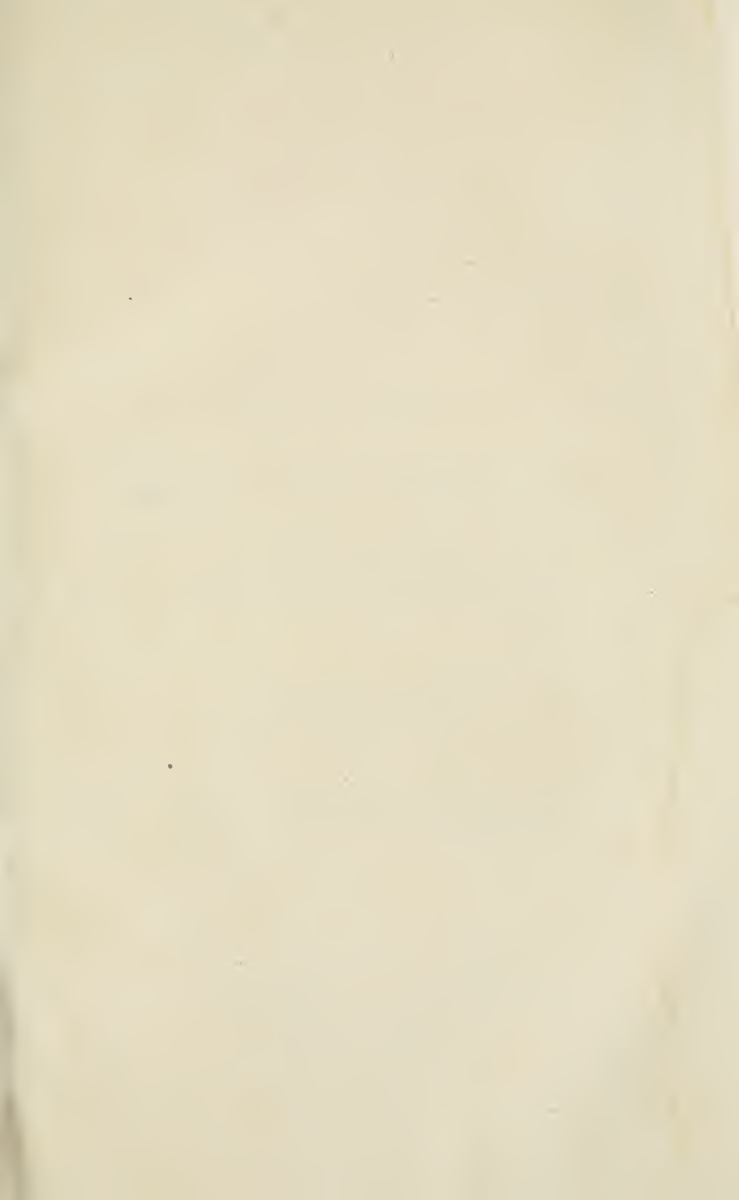


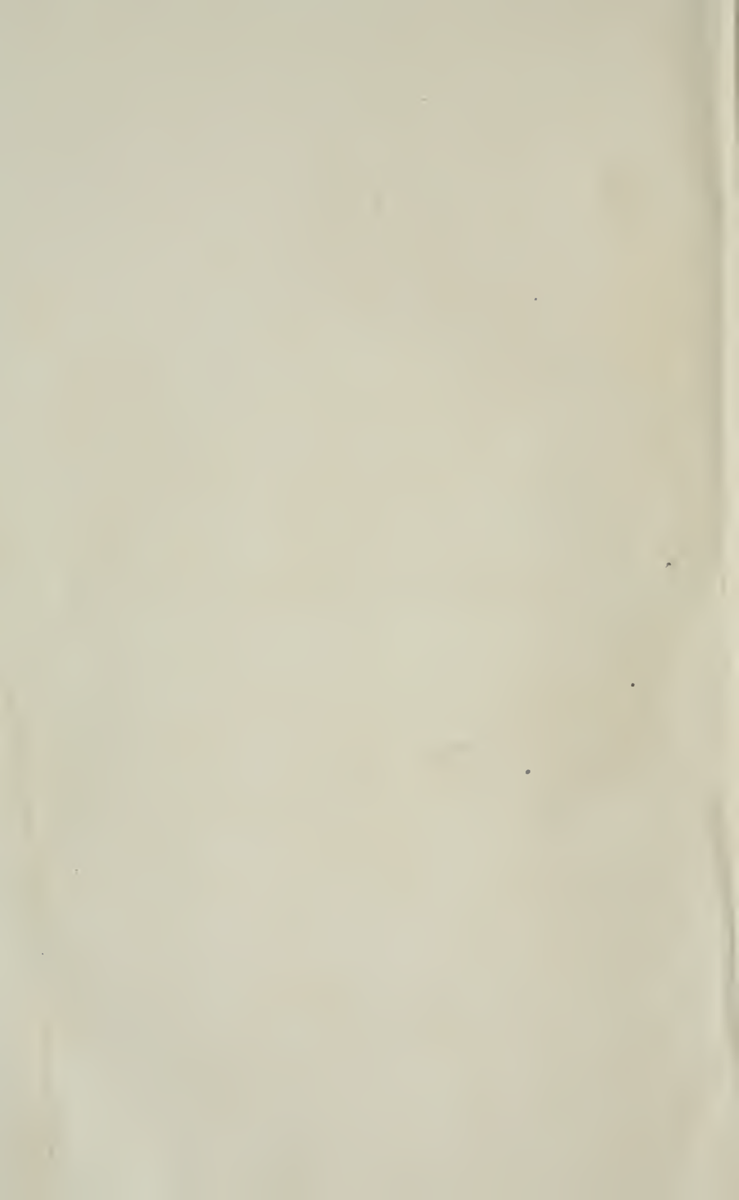
L. HACHETTE ET CIE
PARIS











BIBLIOTHÈQUE

DES MERVEILLES

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION

DE M. ÉDOUARD CHARTON

LES MERVEILLES

DE

LA GRAVURE

PARIS. — IMP. SIMON RAÇON ET COMP., RUE D'ERFURTH 1

BIBLIOTHÈQUE DES MERVEILLES

LES MERVEILLES

DE

LA GRAVURE

PAR

GEORGES DUPLESSIS

OUVRAGE ILLUSTRÉ DE 34 VIGNETTES

PAR P. SELLIER

PARIS

LIBRAIRIE DE L. HACHETTE ET Cie

BOULEVARD SAINT-GERMAIN, N° 77

1869



A MONSIEUR

L. HENRIQUEL-DUPONT

GRAVEUR D'HISTOIRE, MEMBRE DE L'INSTITUT

Hommage respectueux
de son tout dévoué serviteur.

GEORGES DUPLESSIS

Saint-Cloud. 28 août 1869.





LES MERVEILLES

DE LA GRAVURE

I

ORIGINE DE LA GRAVURE

Avant de passer en revue isolément chaque école de gravure, et d'étudier cet art dans un pays particulier à l'exclusion des autres, il nous paraît opportun de résumer en quelques mots les opinions très-diverses et souvent très-contradictoires émises à propos de cette question d'origine. De cette façon, nous nous épargnerons des redites inévitables, et nous pourrons, sans nous préoccuper outre mesure de la question purement archéologique, constater les tendances de chaque école, examiner les ouvrages dignes d'attention exécutés dans cha-

que pays, et nommer les artistes que la postérité a le devoir de connaître et le droit de juger. Nous ne devons pas oublier de dire non plus que nous entendons uniquement nous occuper de la gravure d'estampes, et que, négligeant à dessein la gravure dans l'antiquité, notre travail ne commencera qu'à l'époque où, les moyens d'impression étant trouvés, la gravure devint un art nouveau et produisit de nombreuses épreuves.

Rappelons tout d'abord que deux procédés fort différents dans l'exécution, quoique assez semblables par leurs résultats, sont en présence, la gravure sur métal et la gravure sur bois ; le premier consiste à dessiner en creux sur le métal tout ce qui doit être fixé sur le papier ; le second exige un travail diamétralement opposé ; tout ce qui doit apparaître à l'épreuve doit être ménagé sur le bois, et l'échoppe doit soigneusement enlever toutes les parties que le rouleau de l'imprimeur ne doit pas atteindre. Nous ferons l'histoire de ces deux procédés.

On pourrait écrire des volumes entiers, si l'on voulait discuter ou rapporter seulement les opinions émises par des savants sur l'origine de la gravure. Chaque pays a pris part à la discussion et, de tous côtés, des hommes éminents se sont faits l'organe des ambitions locales. L'amour-propre national s'en est mêlé bien souvent et la discussion eût couru risque de s'envenimer si, au lieu

d'être aux mains de travailleurs sérieux, elle fût descendue dans le domaine des personnalités.

Nous autres Français, nous avons d'autant plus de facilité à discuter les opinions diverses exprimées en cette occurence, que nous avons moins de titres à faire valoir en faveur de l'invention proprement dite. Non pas que nous n'ayons dit notre mot aussi dans la discussion, et que nous n'ayons voulu voir dans un certain Bernard Milnet, artiste dont le nom même est plus que problématique, le plus ancien graveur ; mais un examen quelque peu attentif a fait justice de cette opinion, abandonnée aujourd'hui par tout le monde, même par ceux qui s'en étaient fait tout d'abord les parrains.

Il n'en est pas de même chez nos voisins : pendant longtemps le *Saint-Christophe* de 1423 passa pour le plus ancien monument connu de la gravure; plus tard, une découverte de M. le baron de Reiffenberg vint détruire cette opinion, et l'estampe de 1418 qu'il avait acquise pour la bibliothèque de Bruxelles, estampe dont la date nous paraît incontestable, recula de cinq années la date réelle de l'invention. Aujourd'hui, grâce à deux planches imprimées sur les feuillets mêmes d'un manuscrit que M. Henri Delaborde a décrit et commenté[1] avec une clarté remarquable, dès l'année 1406, les ressources de l'impression auraient déjà été

[1] *Gazette des beaux-arts*, 1er mars 1869

utilisées, et la gravure en criblé aurait été connue.

L'histoire de la gravure sur métal, proprement dite, a passé par les mêmes péripéties. Avant que l'abbé Zani eût retrouvé dans un des recueils du cabinet des Estampes de Paris une épreuve de la *Paix* de Florence, exécutée par Maso Finiguerra en 1452, — les registres officiels en font foi, — les érudits allemands regardaient Martin Schongauer comme le véritable inventeur de la gravure en taille-douce, citant en témoignage quelques pièces exécutées, suivant eux, vers 1460. Depuis cette époque, déjà éloignée de nous, — puisque la découverte de l'abbé Zani remonte à la fin du dix-huitième siècle, — les chercheurs ne se sont pas découragés et leurs efforts ont été couronnés de succès. Passavant a décrit avec soin, dans les *Archives de Naumann* (4e année, 1858, p. 1), une figure de la *Vierge* portant la date de 1451 ; Renouvier, dans une brochure fort savante, a révélé l'existence d'une suite de la *Passion*, exécutée en 1446. Des efforts persévérants dirigés de ce côté pourront, sans aucun doute, amener quelque révélation nouvelle; l'Allemagne ou les Flandres, un jour ou l'autre, seront proclamés, nous n'en doutons pas, les inventeurs de l'impression des estampes ; les archives dépouillées avec soin, retournées dans tous les sens, fourniront un document devant lequel toutes les ambitions

devront tomber; mais ce qui nous surprendrait davantage, c'est que, de toutes ces recherches patientes, il sortît autre chose que la connaissance d'un fait matériel, et nous serions bien trompés si une œuvre d'art, véritablement digne de ce nom, venait à détruire notre opinion bien arrêtée, que ce fut en 1452, en Italie, à Florence, que parut la première manifestation tout à fait significative de l'art de la gravure, manifestation assez éclatante pour avoir à elle seule les proportions d'un événement et d'une date historique.

II

LA GRAVURE EN ITALIE

Les graveurs sur bois. — Les Nielles. — La gravure en taille-douce, à Florence, dans les villes du Nord, à Milan, à Parme, à Bologne et à Rome.

L'histoire de la gravure en Italie suit d'assez près l'histoire de la peinture; plusieurs peintres d'ailleurs pratiquèrent eux-mêmes la gravure, et ceux qui ne prirent pas le soin de dessiner sur le métal ou sur le bois se montrèrent assez avides de renommée pour attirer à eux des graveurs qui multipliaient sous leurs yeux les ouvrages qu'ils produisaient.

La gravure sur bois ne précéda pas en Italie, comme dans les autres pays, la gravure sur métal. Elle parut au même temps. Il faut aller chercher dans les livres imprimés les premiers témoignages de cet art si utile, plus propre

qu'aucun autre à éclairer, à côté du texte, et à commenter pour les yeux, la pensée de l'auteur, comme les mots l'expriment pour l'intelligence.

En Italie la gravure sur bois fut plus lente que dans les autres pays à acquérir une importance véritable ; bien que l'on trouve, dès la première moitié du quinzième siècle, plusieurs spécimens de gravures sur bois italiennes, reconnaissables uniquement à leur style, — aucun de ces essais ne porte de dates certaines, — c'est à la fin du quinzième siècle seulement qu'on voit cette forme de l'art se produire sérieusement et des artistes véritables s'en emparer. Jusque-là, elle avait été aux mains d'artisans plus curieux d'édifier les croyants que de se conformer aux règles du beau.

Les plus précieux spécimens de la gravure sur bois italienne, se rencontrent dans un livre singulier, l'*Hypnerotomachia Poliphilii*, imprimé à Venise par les Aldes en 1499, livre dans lequel sont développées, au milieu d'une série de songes plus ou moins fantastiques, des réflexions sur la beauté idéale ou sur la théorie de l'art. Composé par Francesco Columna, cet ouvrage aurait couru grand risque de demeurer dans l'oubli, s'il n'avait été orné d'excellentes gravures sur bois. Exécutées d'une façon très-sommaire, mais avec une sûreté d'outil qui dénote chez leur auteur une science de dessin peu commune, elles reprodui-

sent des compositions successivement attribuées à Andréa Mantegna et à Giovanni Bellini. Nous n'y reconnaissons pas, il est vrai, le goût de ces deux maîtres, cependant nous n'hésitons pas non plus à affirmer qu'un artiste supérieur peut seul avoir guidé dans cette œuvre la main du graveur.

Les *Prediche* de Savonarola, publiées à Florence le lendemain du jour où elles étaient prononcées, contiennent aussi un certain nombre d'estampes sur bois retraçant avec exactitude les beaux dessins des Florentins du quinzième siècle. Dès leur apparition, ces estampes eurent un succès assez grand pour être employées simultanément dans plusieurs publications. Les planches qui décorent le frontispice ou le texte des sermons de Savonarola se retrouvent dans *l'Art de bien mourir*, imprimé à Florence en 1513, et, en cherchant bien, il est certain que l'on rencontrerait dans d'autres publications encore ces mêmes gravures, propres en effet à figurer dans tous les livres mystiques du commencement du seizième siècle.

A Rome, l'art de la gravure sur bois n'offre point le même caractère de beauté que dans les autres villes de l'Italie. La découverte de l'imprimerie s'y impatronisa plus lentement et les artistes de la ville éternelle parurent avoir besoin dès les commencements, pour se produire, d'un cadre plus large que le livre.

C'est dans le Nord, à Venise surtout, que les im-

primeurs provoquèrent et utilisèrent les meilleurs travaux en ce genre. Parmi les ouvrages mis au jour dans cette ville, on doit accorder une attention toute spéciale aux publications de Doni, ordinairement imprimées par Francesco Marcolini da Forli, et ornées des plus belles gravures sur bois qu'on eût vues jusqu'alors. Il ne faut pas oublier de faire remarquer toutefois que ces ouvrages parurent au milieu du seizième siècle, de 1550 à 1553, c'est-à-dire quand déjà l'art italien était à son apogée.

Vers la même époque, plusieurs graveurs s'appliquent à reproduire les compositions que Giulio Campagnola, et Titien lui-même, dessinent à leur intention, et ils produisent des estampes admirables, estampes proprement dites celles-là, non destinées à orner un livre, à expliquer un texte, mais appelées uniquement à retracer en fac-simile et à vulgariser les œuvres de ces maîtres. L'artiste ne songe pas encore à montrer son habileté matérielle ; il se préoccupe surtout de transporter avec fidélité sur le bois le dessin qui lui a été confié ; il se contente, c'est là son principal mérite, de suivre scrupuleusement les contours tracés à la plume ou au crayon par le peintre, et se montre bien plus soucieux de la gloire de son modèle que de la sienne propre.

Parmi les graveurs sur bois qui s'inspirèrent habituellement des compositions de Titien, il faut mettre au premier rang Niccolò Boldrini,

artiste pour lequel la postérité a été injuste.

L'origine de la gravure en camaïeu date également du seizième siècle. Andrea Andreani, Ugo da Carpi et Antonio da Trenta, les principaux représentants de cet art nouveau, y montrèrent un talent véritable. Les compositions de Raphaël et du Parmesan furent celles qu'ils reproduisirent de préférence, et ils surent, au moyen de plusieurs planches superposées, imiter le ton du lavis, donner la physionomie exacte de dessins exécutés à plusieurs teintes et, pour ce motif, plus difficiles que les autres à être traduits fidèlement.

Pendant les deux siècles qui suivirent, la gravure sur bois fut, dans tous les pays à la fois, presque complétement abandonnée. Au milieu du dix-huitième siècle, en Italie, nous ne trouvons qu'un graveur essayant de remettre en honneur le procédé si heureusement employé par les artistes que nous avons nommés. Antonio Maria Zanetti publia, en 1749, à Venise une série d'estampes exécutées par lui-même en camaïeu, d'après les dessins du Parmesan ; mais il n'eut pas d'imitateurs et s'en tint à cette seule publication. Aujourd'hui même, alors que la gravure sur bois a repris à peu près partout une place importante, elle existe à peine en ce pays, qui cependant fut toujours l'un des premiers à adopter les inventions nouvelles et qui, dans toutes les branches de l'art, jusqu'au milieu du seizième siècle, occupait la première place.

Gravure sur métal. Nielles. — Un orfèvre de Florence, Maso Finiguerra, venait de mettre la dernière main à la gravure d'une *Paix*[1] que lui avaient commandée les confrères de l'église Saint-Jean. Désirant voir l'effet de son travail, il remplit les tailles tracées par son burin d'un liquide composé d'huile et de noir de fumée. Le hasard voulut qu'un paquet de linge humide fût placé sur la plaque d'argent ainsi préparée. Or il n'en fallut pas davantage pour que les traits gravés en creux et pleins de la composition noire se trouvassent reproduits sur le linge.

Telle aurait été, assure-t-on, l'origine de l'impression des estampes. Cette légende est-elle vraie ou fausse? Il est impossible de citer en sa faveur ou de lui opposer un document certain; mais ce qui n'est douteux pour personne, c'est que Maso Finiguerra est l'auteur du *Couronnement de la Vierge*, nielle gravé en 1452. La planche originale existe au musée des Offices, à Florence, et la Bibliothèque de Paris conserve précieusement l'unique épreuve que l'on en connaisse. Doit-on croire qu'il n'ait paru, avant cette date, aucune estampe, et faut-il

[1] *Paix*, nom donné à une petite plaque de métal ciselée, émaillée ou niellée dont on fait encore usage maintenant dans les fêtes solennelles pendant l'*Agnus Dei*. Le nom de *Paix* lui vient de ce que, après avoir été baisée par le célébrant, l'acolyte, en la présentant à chacun des ecclésiastiques assistant au service divin prononce ces mots : *Pax tecum*. (Littré, *Dictionnaire de la langue française*, t. II, p. 906, col. 3.)

assigner à l'année 1452 l'origine de l'impression sur métal? Cette opinion a été longtemps accréditée. Mais quelques érudits ont dans ces derniers temps fait connaître des estampes qui la contredisent. Si cependant on doit admettre qu'un art n'est réellement inventé que le jour où il produit une œuvre d'élite, malgré les découvertes récentes de la science, et jusqu'à meilleure information, on peut considérer la *Paix* de Maso Finiguerra comme la première manifestation tout à fait significative de la gravure.

A Florence, comme dans les autres villes italiennes, l'orfévrerie était fort en vogue au commencement du quinzième siècle ; d'ailleurs, ainsi que les autres branches de l'art, celle-ci était en général exercée par des hommes d'un sérieux mérite. A cette époque, les orfévres décoraient presque toujours leurs ouvrages d'ornements gravés en creux, et ces ornements s'appelaient *nielli*. Pour vérifier leur travail, pour en suivre les progrès et le corriger, voici comment ils procédaient. Quand ils avaient gravé sur le métal le dessin qu'ils voulaient exprimer, ils en prenaient d'abord une empreinte avec une terre très-fine ; sur cette empreinte, ils coulaient ensuite du soufre et pouvaient, en remplissant de noir de fumée les tailles répétées sur le soufre, se rendre un juste compte de l'état de leur œuvre. De sorte qu'ils ne songeaient à couler l'émail indestructible (cette ma-

tière colorée et particulière nommée *nigellum*, qui, une fois en place, interdisait toute empreinte), que lorsqu'ils étaient parfaitement éclairés sur le résultat définitif. Le jour où ils s'aperçurent que le papier humide, soumis à une forte pression sur la plaque imprégnée d'une certaine encre, pouvait donner le même résultat, ils renoncèrent au soufre, et leurs essais sur le papier furent des estampes. Mais ce ne fut pas immédiatement que l'on comprit les avantages d'une telle découverte et le parti qu'on en pouvait tirer ; longtemps les orfèvres se bornèrent à imprimer seulement le petit nombre d'épreuves utiles à la marche de leurs travaux, et c'est à cette insouciance sans doute qu'il faut attribuer l'extrême rareté de ces estampes primitives et le prix élevé que les amateurs y attachent. (L'adjectif neutre *nigellum* a été traduit en français par le substantif *nielle*, qui s'applique indistinctement à la plaque et à l'épreuve qu'elle fournit.)



Fig. 1. — Nielle italien.

Tous les nielles sont loin de présenter un égal mérite ; quelques-uns, n'était leur rareté, seraient

peu dignes de prendre place dans une collection choisie. En effet, si des Italiens de talent, des maîtres éprouvés furent les premiers qui traduisirent sur le métal un sentiment noble de la forme, l'expression de la vraie beauté, en même temps vivaient et prospéraient, il faut bien le reconnaître, des artistes secondaires. Au lieu de s'inspirer toujours des exemples qu'ils avaient sous les yeux, ces artistes eurent même l'imprudence de demander parfois leurs modèles aux pays voisins, dépouillant ainsi volontairement leurs œuvres du parfum de terroir qui distinguait ordinairement au quinzième siècle les productions italiennes. Il ne faut pas croire non plus que l'usage du nielle cessa le jour où fut trouvé le moyen de tirer des épreuves ; les besoins qui existaient auparavant persistèrent, et les orfèvres n'eurent garde de laisser péricliter un art qui leur rapportait honneur et profit ; ils continuèrent donc à couvrir de gravures les plaques destinées à décorer un meuble, une armure, un coffret, et ce fut seulement vers le commencement du seizième siècle, lorsque le goût général prit une autre direction, qu'ils abandonnèrent cet ordre de travaux.

On connait le nom d'un certain nombre de *nielleurs*, mais c'est à peu près tout ce que l'on sait d'eux. Ces artistes n'ayant pas paru, aux historiens qui se sont occupés du quinzième siècle, dignes d'une mention spéciale et le petit nombre

d'ouvrages qu'ils ont signés ne nous révélant rien de leur existence, on peut mettre les noms de Maso Finiguerra, de Peregrini da Cesena, d'Antonio Pollajuolo, de Matteo di Giovanni Dei, de Francesco Raibolini, dit le Francia, et de Marc-Antoine Raimondi, sous les œuvres qui leur sont attribuées, soit avec une certitude absolue, soit sur de grandes probabilités, mais on serait fort embarrassé pour donner à l'égard de plusieurs d'entre eux, sur Matteo di Giovanni Dei, par exemple, le moindre détail biographique. Une tradition attribue, il est vrai, à cet artiste les deux plaques conservées au musée des Offices à Florence, le *Crucifiement* et la *Conversion de saint Paul*; mais, comme nous ne sommes pas en mesure de rapprocher ces ouvrages anonymes d'aucune œuvre signée, dessin ou gravure, de Matteo di Giovanni Dei, nous devons nous abstenir d'appuyer ces attributions. Au contraire, des comptes officiels publiés par Gaye dans son *Carteggio d'artisti* établissent d'une manière irréfragable que Maso Finiguerra, le maître le plus illustre en ce genre, est bien l'auteur de la *Paix de Florence*, représentant le *Couronnement de la Vierge*, et cette donnée suffit pour que plusieurs autres nielles qui dénotent, eux aussi, un savoir exceptionnel, un goût exquis, soient attribués à la même main.

Peregrini da Cesena grava sur métal une quantité considérable de nielles qu'il signa tantôt de

son nom tout au long, tantôt d'un simple monogramme. Ce fut assurément un artiste avide de renommée, puisque c'est le seul qui ait signé la plupart de ses productions.

On croit que le peintre et graveur Ant. Pollajuolo est l'auteur de deux autres petits nielles qui se font remarquer par la préoccupation d'accuser avec une insistance un peu puérile le dessin des muscles et l'ostéologie du corps humain.

Quant à Francesco Francia et à Marc-Antoine Raimondi, on connaît d'eux assez d'ouvrages pour apprécier avec une entière sécurité les nielles mis à leur compte. Après avoir été longtemps classé au-dessous de son mérite, Francia est aujourd'hui considéré par quelques auteurs enthousiastes comme un peintre de premier ordre. Ces deux opinions nous semblent également exagérées. Les tableaux de cet artiste exposés à Bologne, sa patrie, dans la Pinacothèque, œuvres qui sont incontestablement de lui et que nul ne conteste, dénotent, sans aucun doute, une haute intelligence de l'art, une science de dessin peu ordinaire. Est-ce à dire pourtant que leur auteur doive être mis au premier rang et partager la renommée des plus grands maîtres? Non certes, et pour ne pas sortir de l'objet qui nous occupe, nous croyons pouvoir affirmer que les nielles qu'on lui attribue, et dont nous avons vu à Bologne les plaques originales, sont loin de briller de la beauté suprême que les admirateurs quand

même de l'artiste s'obstinent à rencontrer dans toutes ses œuvres quelles qu'elles soient. Ces plaques représentent le *Christ en croix* et la *Résurrection*. Par l'agencement et le goût des figures, elles rappellent les dessins que Marc-Antoine Raimondi grava d'après ce maître. N'est-ce pas dire qu'elles ne témoignent ni d'une puissance de conception ni d'une majesté de style en rapport avec la haute renommée dont elles jouissent ?

Marc-Antoine Raimondi n'a rien à gagner à être considéré comme *nielleur* ; les quelques estampes en ce genre qu'on prétend être son ouvrage et que nous avons vues à Paris, ou à Gênes, dans la collection du comte Durazzo, n'ajoutent aucun titre nouveau à sa gloire ; aussi bornons-nous à rappeler son nom, nous réservant d'apprécier l'artiste quand nous nous occuperons de la gravure italienne, alors qu'il consacrera presque exclusivement son talent aux ouvrages sublimes du divin Raphaël.

Le nombre des artistes anonymes qui exécutèrent des nielles est très-considérable. Il serait intéressant peut-être de rechercher à mettre des noms sous des œuvres souvent excellentes et très-dignes d'une paternité illustre ; mais ce n'est point ici le lieu d'entreprendre une telle besogne, et il est, ce nous semble, à la fois plus utile de dire quel profit les Italiens sauront tirer de la découverte de l'impression des estampes, et plus opportun de donner un rapide aperçu de la gravure proprement dite.

Estampes proprement dites. — Tandis qu'en Italie les orfèvres donnaient, à leur insu, naissance à la gravure, des artistes auxquels devaient être familiers les procédés de la ciselure profitaient de cette découverte et se créaient le titre de graveurs. Cette transition se fit insensiblement sans que personne en eût conscience. En outre, l'art italien dès qu'il se fut manifesté d'une façon significative, se divisa en plusieurs écoles qu'il importe d'étudier séparément. C'est ainsi que les artistes florentins aspirent à un autre idéal que ceux du nord de l'Italie, lesquels, comme tendances, diffèrent essentiellement des maîtres de l'Ombrie ou des États romains. Or Florence, Venise, Milan, Rome, Modène, Bologne, qui eurent tant de part au développement de l'art nouveau, commandent l'attention pour des raisons souvent fort diverses, car chacune vit naître des graveurs habiles à conserver l'originalité nationale qui caractérise ces écoles. Donc autant de cités, autant d'écoles. Nous allons essayer de faire ressortir leurs signes distinctifs ; nous leur emprunterons en même temps les divisions naturelles de notre travail.

Florence. — Pour la gravure proprement dite, de même que pour les nielles, Florence devance les autres cités italiennes. Cette ville était vraiment prédestinée. Après avoir donné le jour pen-

dant le moyen âge, aux productions les plus admirables des peintres primitifs de l'Italie, elle fut encore le berceau de la gravure, comme si les deux arts, appelés à se rendre de continuels services, devaient naître sous le même ciel.

Les premières gravures sur métal exécutées en Italie se trouvent dans le *Monte Santo di Dio* (1477) et dans une édition de *Dante* (1481). Si l'on en croit Vasari, un grand peintre en fournit les dessins et même ne resta pas étranger à la gravure. Cet artiste se nomme Sandro Botticelli et semble avoir eu pour collaborateur Baccio Baldini, graveur dont la vie n'est pas connue, mais auquel Bartsch attribue un assez grand nombre d'estampes. Celles du *Monte Santo di Dio* et de *Dante*, des *Prophètes* et des *Sibylles* accusent sans doute une main inexpérimentée; cependant elles sont précieuses à cause de la sûreté de dessin qui les distingue; elles témoignent à un haut degré du sentiment de la beauté, et si les artistes auxquels on les attribue, peu au fait d'un procédé nouveau dont les ressources leur échappaient, exprimèrent imparfaitement ce qu'ils avaient en eux, leurs œuvres, toutefois, excitent le plus vif intérêt et méritent la plus grande estime. Au demeurant, ces deux suites de *Prophètes* et de *Sibylles*, qui eurent à leur apparition une telle vogue qu'on fut contraint presque immédiatement d'en retoucher les planches fatiguées par les premiers tirages, et que

des artistes allemands copièrent dès le commencement du seizième siècle, montrent assez de fortes qualités pour que l'opinion qui les attribue à Sandro Botticelli n'ait rien qui surprenne. C'est qu'en effet on y reconnaît les mêmes expressions de tête et en quelque sorte la même pratique que dans les tableaux du maître. Et pour citer un exemple parmi les œuvres authentiques du célèbre florentin conservées en France, nous indiquerons une *Vénus couchée*, possédée jadis par le marquis Campana et appartenant aujourd'hui au musée Napoléon III. La tête de la déesse est exactement la même que celle de la sibylle Agrippa, et en faisant la part des procédés si différents de la peinture et de la gravure, il est évident que l'artiste a travaillé dans l'un et l'autre cas, par plans accentués, ne se préoccupant du modèle que lorsqu'il a arrêté d'un trait ferme et savant les contours extérieurs de la figure et assuré les formes de l'objet qu'il a voulu représenter.

Un contemporain de Maso Finiguerra, nielleur et orfévre, ainsi que lui, Antonio Pollajuolo, paraît avoir travaillé en même temps que les artistes dont nous venons de parler. Il naquit à Florence en 1426, comme en fait foi une inscription placée sur son tombeau. Il étudia successivement sous Bartoluccio et sous Lorenzo Ghiberti; mais il quitta l'atelier de ces maîtres pour exercer librement l'orfévrerie. Si l'on en croit Vasari, le seul his-



QVNDO ZARA QVEZTO ZOMMO DILETTO
ILQVALENTENDO CHEZZARA NCHARNATO
VERBO DIVIN GVZTO ZANTE PREFETTO
INPRIMA VENTRE MATERNO CRIATO
DIZPIRITO ZANTO ZANZA DIFETTO
ELPVALFEPO DAMOLTI. DIZPREGATO
RIPRENDERA CONDOLCIEZZA DAMORE
EREI ELVOMI FIELORPREGIO EONORE

Fig. 2. — La sibylle Agrippa, d'après Sandro Botticelli.



torien du reste qui nous ait transmis des documents certains sur cet artiste, Pollajuolo possédait une étonnante habileté à tailler le métal; quoique ses productions fussent très-recherchées et s'écoulassent promptement, il ne se contenta point d'être un excellent orfévre, et désireux d'étudier la peinture, il demanda à son frère, Piero Pollajuolo, les secrets de ce grand art. Doué d'une facilité de travail extraordinaire et d'une volonté à toute épreuve, sa renommée comme peintre fut bientôt égale à celle qu'il avait acquise comme orfévre. Quoi qu'il en soit, ses tableaux sont assez rares. Quant à ceux que nous avons pu voir à Florence, à Milan et à Londres, ils se font remarquer, il faut bien le dire, par la façon pédantesque avec laquelle l'auteur a fait étalage de la science anatomique autant que par le goût vraiment noble du dessin des figures. Cette exagération systématique des formes humaines unie à une louable recherche du style se retrouve, cela n'est pas douteux, dans les trois estampes que l'on attribue à cet artiste : un *Combat de dix hommes nus*, *Hercule et Antée* et la *Lutte de deux Centaures*. Une seule de ces pièces est signée, il est vrai; qu'importe, si elle démontre que les deux autres proviennent aussi du même atelier? D'ailleurs Pollajuolo est dans ses œuvres aisément reconnaissable; il avait pour le dessin des préférences particulières, quelquefois outrées, et ce n'est pas lui qui eût laissé dans le demi-jour,

comme la plupart de ses contemporains, les secrets d'un art qu'il possédait à fond.

Si l'on en croit quelques écrits récents, Frà Filippo Lippi aurait également manié le burin et gravé une *Annonciation* et un *Crucifiement*, qui font partie d'une série de quinze pièces relatives à la *Vie de la Vierge*. Il n'est certes pas invraisemblable que ces deux planches aient été exécutées d'après les dessins de Frà Filippo Lippi ; mais qu'elles soient du maître, cela nous paraît très-contestable. En les comparant du moins à quelques estampes anonymes exécutées à la même époque, la *Prédication du frère Marc*, *David tuant Goliath*, *Salomon venant au-devant de la reine de Saba*, le *Jugement dernier*, par exemple, on reconnaît que la main qui a gravé, en les défigurant un peu, ces compositions grandioses et d'un dessin savant et précis, est aussi l'auteur des premières. Or, si le graveur de ces estampes avait été Filippo Lippi, il eût marqué ces œuvres de son cachet personnel et n'eût point omis, dans la *Vie de la Vierge* surtout, de placer la tête de Lucrezia Buti qu'il avait adoptée pour prototype de la figure de la mère du Christ et dont on retrouve si fréquemment le souvenir dans les visages de femmes répandus dans ses tableaux et dans ses fresques. Ajoutons que si l'on veut absolument attribuer à Filippo Lippi ces compositions, il faut les faire remonter aux premières années de la vie aventureuse du peintre ; mais encore cette opinion

est-elle contredite par des arguments sérieux, puisque les premiers tableaux de Lippi ont déjà un sentiment de la beauté que les estampes dont nous parlons n'indiquent guère ; et, à défaut d'une grande habileté d'outil, ces planches montreraient, n'en doutons pas, une certitude dans le dessin et une fermeté dans les expressions qu'elles ne laissent même pas pressentir.

Vasari, qui a consacré un assez long chapitre aux graveurs de profession, n'y mentionne pas Robetta. Il paraît considérer cet artiste seulement comme orfévre. Quelle que soit la cause de cet oubli — et il importe assez peu de la connaître, les planches étant plus éloquentes que les récits les plus autorisés — on doit affirmer que les estampes signées de ce nom méritent une attention toute spéciale. Dessinées avec une préoccupation constante de la beauté et de l'élégance, gravées avec une souplesse et une franchise peu habituelles aux anciens graveurs italiens, elles peuvent quelquefois déceler de la timidité, de l'inexpérience, jamais on n'y trouve une faute contre le goût ou bien une notable incorrection de dessin. Loin de s'appliquer exclusivement, comme presque tous les graveurs de son temps, à représenter des figures amplement drapées, Robetta semble avoir tenu à placer, dans la plupart de ses compositions, des personnages nus afin de montrer l'étude approfondie qu'il avait faite des formes humaines. Dans ses ouvrages, les

hommes, presque toujours jeunes, ont rarement un grand caractère de force, à moins que le sujet n'exige le contraire, comme dans *Hercule et Antée;* ils sont élancés et sveltes plutôt que vigoureux; une abondante chevelure bouclée ombrage leur tête, et une physionomie douce et souriante tient la place de l'expression ordinairement austère des œuvres florentines contemporaines; les femmes, aux formes délicates et souples, conservent dans leur nudité absolue une chasteté parfaite; tout en elles annonce la grâce, et un charme particulier est répandu sur ces corps décents que ne cache aucun voile. Bien que l'un des plus anciens graveurs de Florence, Robetta a fait suffisamment progresser l'art pour être considéré comme le dernier des primitifs.

Après ces primitifs, pour retrouver une série d'artistes fidèles aux caractères de l'école florentine, chose singulière! il faut venir en France. En effet, quelques ouvrages de nos compatriotes révèlent le goût florentin, bien modifié, sans doute, non douteux cependant, aisément saisissable. François Ier et Henri II avaient attiré près d'eux, comme on sait, Léonard de Vinci et Andrea del Sarto; ces deux maîtres, suivis bientôt de Primatice et de Rosso, s'étaient fait accompagner d'une cohorte de graveurs qui apportèrent leur sentiment natif et fondèrent, en s'associant aux travaux des artistes français, auxquels ils

empruntèrent beaucoup de leur manière, cette école de Fontainebleau qui occupe, dans l'histoire générale de l'art, une place si importante. C'est à peine si, à défaut de la gravure, le souvenir de cette école fameuse subsisterait. Les ouvrages de Rosso ont totalement disparu ; et si l'on excepte la grande galerie des fêtes, qui a déjà nécessité de nombreuses restaurations, on aurait quelque peine à trouver la trace du séjour en France de Primatice. L'influence de ces artistes fut pourtant immense. Sous leur direction, l'art subit une transformation complète. D'abord, après avoir demandé tantôt à la Flandre, tantôt à l'Italie, leur inspiration, les Français inspirèrent à leur tour les artistes venus de tous pays. Les Italiens, comme les autres, modifièrent leurs allures, et le Rosso, qui venait de décorer d'une fresque admirable les murs du cloître de l'Annunziata, à Florence, dès qu'il eut mis le pied sur notre sol, rompit avec les traditions de son école et changea de manière. Le fait est qu'il en changea si bien qu'il ne tarda pas à devenir plus Français que les Français eux-mêmes. L'art emprunta à la mythologie les sujets de compositions nombreuses, c'est-à-dire que, presque exclusivement chrétien jusqu'alors, et auxiliaire puissant et actif de l'Église, il se fit tout à coup païen et se complut à retracer sur les murailles de Fontainebleau les aventures des dieux et déesses de l'Olympe, les exploits des héros de la fable. Assu-

rément c'était là une direction toute nouvelle, un changement étonnant et bien considérable. Les maîtres du lieu se fussent-ils mieux accommodés de sujets en désaccord flagrant avec leurs habitudes de plaisirs ; eussent-ils préféré des peintures mystiques? Poser la question c'est la résoudre, et, au contraire, rien de plus naturel que les parois d'une demeure constamment en fête, où la cour ne cessait point de vivre au milieu des plaisirs, se soient couvertes de bacchantes, de sirènes, de faunes, et non de personnages empruntés à la Bible ou à l'Évangile. C'est Rosso qui fut chargé le premier de la décoration de Fontainebleau. Il en comprit supérieurement les conditions particulières : il s'identifia avec le caractère qu'il fallait lui imprimer, et il sut oublier, au moins pour un temps, le souvenir du milieu où il avait appris son art pour songer seulement aux désirs qu'il devait satisfaire.

Nous examinerons plus loin, lorsque nous nous occuperons de la gravure en France, l'importance extraordinaire de l'école de Fontainebleau ; en ce moment nous nous bornons à constater la part que prit Florence à ce mouvement, et l'ascendant d'un maître de cette école sur ses contemporains étrangers. Mais l'art florentin, si homogène et si vivace à l'origine, se dissémine et s'affaiblit aussitôt après le seizième siècle. Les historiens signalent quelques talents sans noter une seule indivi-

dualité saillante ; la première place appartient desormais aux contrées voisines.

Les villes italiennes du nord. — Un des artistes qui semble avoir accueilli avec le plus d'empressement le mode nouveau d'exprimer le sentiment du beau, fut Andrea Mantegna. Né à Padoue en 1431, il avait appris le dessin sous Francesco Squarcione, et tout jeune encore il s'était livré à la peinture. Son talent lui valut la protection de Louis de Gonzague, duc de Mantoue ; il le fit aussi choisir par le pape Innocent VIII pour décorer une chapelle du Belvédère. Enfin, comme peintre, sa renommée devint immense, et de son temps ses œuvres furent l'objet de la plus haute estime. Le désir de répandre au loin les compositions qu'il se promettait d'exécuter plus tard et qu'il exécuta en effet dans le palais du duc de Mantoue, fut certainement l'un des principaux motifs qui le poussèrent à adopter et à patronner la gravure. Malheureusement il ne put achever la vaste suite gravée du *Triomphe de Jules César ;* la lenteur du procédé, le besoin de produire des œuvres d'un autre genre l'obligèrent à l'abandonner; mais, pour la plus grande gloire de l'art, il continua à manier le burin et mit au jour plusieurs planches dignes de l'admiration qui ne cessa, à bon droit, de les entourer. La justesse, la correction des détails et le fini précieux qu'on signale dans les tableaux du

maître n'existent point, il est vrai, dans ses estampes; à la place de l'exécution minutieuse qu'un peintre ne saurait atteindre sur le métal, on trouve les accents d'une main ferme et savante qui se contente de tracer un croquis, se réservant de donner dans la peinture le dernier mot de son savoir. Mais cette négligence apparente de travail, ou pour mieux dire cette franchise d'allure et cette aisance nuisent-elles à l'exactitude du contour, à la force de l'expression? Pas le moins du monde. On peut même dire qu'avec sa rudesse calculée et son attention systématique à éviter les effets pittoresques, le maître a marqué certaines compositions, la *Mise au Tombeau* et la *Descente aux Limbes*, entre autres, d'un étrange cachet de sinistre grandeur, caractère d'ailleurs que comportaient parfaitement les sujets. C'est l'âme que Mantegna prétend émouvoir et non l'œil qu'il veut charmer. Incessamment en quête de la beauté, de cette beauté particulière qui se rapproche de la majesté plutôt que de la grâce, il a une vive prédilection pour les mouvements pathétiques ou les épisodes lugubres. Qu'il nous fasse assister à la douleur de saint Jean pleurant le Christ mort, ou bien qu'il nous montre un jeune homme ivre affaissé sur une cuve et soutenu par un faune, les figures qu'il met en scène ont toujours une ampleur, une noblesse singulières. La Vierge telle qu'il la comprend n'est pas douce ou résignée.

Comme, au contraire, elle paraît fière de son divin fils adoré par les rois mages ! comme elle est anéantie par la douleur au moment de la mise au tombeau ! Quoi qu'il en soit, en dehors de cette



Fig. 3. — La Vierge et l'Enfant Jésus, gravure d'Andrea Mantegna.

façon d'exprimer la beauté, Mantegna donna une idée accomplie de l'élégance et de la jeunesse dans une estampe qui lui est attribuée : *Saint Sé-*

bastien. Élancée et svelte, cette figure pourrait personnifier l'adolescence.

A proprement parler, les estampes d'Andrea Mantegna doivent être considérées comme les premières qui aient été exécutées en Italie. Jusqu'alors, à Florence, à Venise, à Bologne et dans les autres villes, des orfèvres s'étaient bien livrés à la gravure, et quelquefois avec un talent exceptionnel, mais on n'avait pas encore vu un artiste de la valeur de Mantegna graver des planches destinées à être multipliées par l'impression, appelées à inspirer, à guider toute une école.

L'école formée par les œuvres de Mantegna, et que le maître lui-même dirigea pendant quelques années, acclimata d'une façon définitive la gravure dans l'Italie septentrionale; toutefois, les artistes qui s'y enrôlèrent sont fort ignorés. Peu soucieux de renommée, ils négligèrent presque toujours d'inscrire au bas de leurs ouvrages un monogramme ou une marque qui les fit reconnaître, et lorsqu'ils prirent ce soin ils employèrent simplement des initiales, ce qui rend leur identité difficile encore à établir. Les noms de deux artistes, Zoan Andrea et Giovanni Antonio da Brescia, nous sont parvenus, mais si l'on peut les rapprocher en connaissance de cause de quelques planches, beaucoup resteront sans attribution possible. Ajoutons du reste que le plus grand nombre de planches anonymes sorties de l'école de Mantegna ne

révèlent pas des qualités bien frappantes. Exécutées sous les yeux du maître, ou du moins inspirées par sa manière, si elles témoignent d'un savoir particulier et d'aspirations élevées, aucune ne s'écarte de la routine de l'école au point de laisser apercevoir une personnalité réelle : ce sont œuvres de disciples dociles faisant bon marché de leur originalité. Pas toujours cependant, car lorsque cette originalité semblait moins nécessaire, les élèves de Mantegna l'affirmèrent en traits décisifs ; nous voulons parler des ornements et des arabesques, qu'ils surent disposer avec une grâce et une habileté merveilleuses. Ils avaient sous les yeux les sculptures admirables répandues à profusion dans les églises et dans les palais de l'Italie du Nord ; enlacements réglés et variés entourant les portiques, décorant les tombeaux, courant en frises sur les monuments. Dans ces travaux où l'imagination est seule en jeu, où la forme humaine, lorsqu'on en fait usage, se ploie, sans préjudice pour l'art, à des exigences spéciales, aux caprices de l'artiste, les élèves de Mantegna, libres de donner carrière à leur imagination, et, tout en restant fidèles aux principes de leur école, inventèrent et multiplièrent des œuvres durables et transmirent au loin avec leurs estampes quantité d'arabesques charmantes, que sans eux on ne pourrait admirer ailleurs qu'à Venise, à Vérone ou à Padoue.

Quelque prépondérante que fût l'influence d'André Mantegna sur les graveurs du nord de l'Italie, quelle qu'ait été l'autorité de son enseignement, la vigueur de sa doctrine, à côté de son école il se forma cependant un groupe d'artistes pour qui l'art tout entier résidait à Venise. Le maître de leur choix, de leur amour, était l'illustre Giovanni Bellini, et quand par hasard ils s'aventuraient à regarder les fresques de Mantegna chez les Eremitani de Padoue ou dans le palais des Gonzague, oubli d'un instant, faiblesse momentanée, ils revenaient bien vite témoigner par leurs travaux de l'admiration exclusive et constante dont les remplissaient les peintures de Jean Bellin, du Titien et de Giorgion. Heureuse la ville qui suffit à toute une légion d'artistes de talent ! Heureux les graveurs qui trouvent dans les œuvres contemporaines de magnifiques modèles à reproduire sous les yeux mêmes de ceux qui les ont créés ! Mais est-ce à dire que les graveurs Vénitiens ne puisèrent jamais en eux-mêmes les compositions qu'ils mirent sur le métal, qu'ils eurent toujours recours à l'inspiration et aux dessins d'autrui? Assurément non. S'il ressort de chacun de leurs ouvrages une influence commune, néanmoins lorsqu'on examine les planches de Mocetto, de Jules et Dominique Campagnola, de Benedetto Montagna, ou de Jacques de Barbari, il n'est pas possible de croire que ces artistes se soient toujours astreints

au rôle modeste d'interprète. Ils étaient peintres pour la plupart, et l'on doit supposer qu'ils estimaient assez leurs productions pour les graver de préférence à d'autres. En tout cas, même lorsqu'ils ont emprunté à autrui leurs compositions, ils se sont distingués par un cachet particulier qui accuse leur personnalité et montre la part de leur originalité.

Girolamo Mocetto, dont la vie est à peu près inconnue, fut à la fois peintre et graveur. Plusieurs tableaux signés de son nom en toutes lettres ne donnent point une haute idée de son talent comme peintre ; ils ne brillent ni par l'originalité, ni par une grande entente de la composition. En revanche, ses estampes le font connaître sous un jour plus favorable. Quoique d'un burin un peu âpre et assez inexpérimenté, elles prouvent du savoir et un sentiment de dessin fort élevé. Reproduisant avec une grande habileté des compositions dans le goût de Mantegna, Mocetto s'inspira quelquefois de cet artiste et refléta aussi la majesté de certaines œuvres de Jean Bellin. Ces estampes ont été exécutées sans doute sur un cuivre très-tendre, à quoi il faut attribuer leur extrême rareté. Cependant si les plus riches collections n'en possèdent qu'un très-petit nombre, le Cabinet des estampes de Paris, à lui seul, en peut montrer plus que tous les autres réunis. Deux planches, *Judith et Holopherne*, *Bacchus assis au pied d'un cep de vigne*,

suffiraient au besoin pour donner du talent de l'artiste une haute opinion. Ces gravures, les plus belles de l'œuvre de Mocetto, nous intéressent en outre parce qu'elles attestent que l'auteur ne connut point, comme la plupart de ses contemporains, les estampes d'Albert Dürer, importées en Italie dès cette époque, ou bien, s'il les connut, qu'il ne s'en préoccupa guère et qu'il se déroba à leur influence.

Giulio Campagnola était un savant; il lisait le grec et le latin et connaissait l'hébreu. Savant lui-même, son père s'était appliqué à lui donner de bonne heure une éducation forte et variée. Mais en même temps qu'il approfondissait ses études linguistiques, son goût pour les arts se manifestait, et à cet égard ses dispositions furent telles qu'un de ses contemporains, Matteo Bosso, dans une lettre à Hector Théophanes, ne craignit pas de dire que : « ses ouvrages peuvent rivaliser avec ceux des grands maîtres vénitiens; que, mieux que tout autre, il est à même de reproduire une peinture de Mantegna ou de Jean Bellin, et que pour les portraits personne avant lui n'a obtenu d'une façon aussi complète la ressemblance des moindres traits. » En faisant la part de ce qu'il y a certainement d'exagéré dans le récit enthousiaste de ce Matteo Bosso, ami des Campagnola, il faut admettre cependant que les débuts du jeune Giulio durent être fort brillants. Ne sait-o

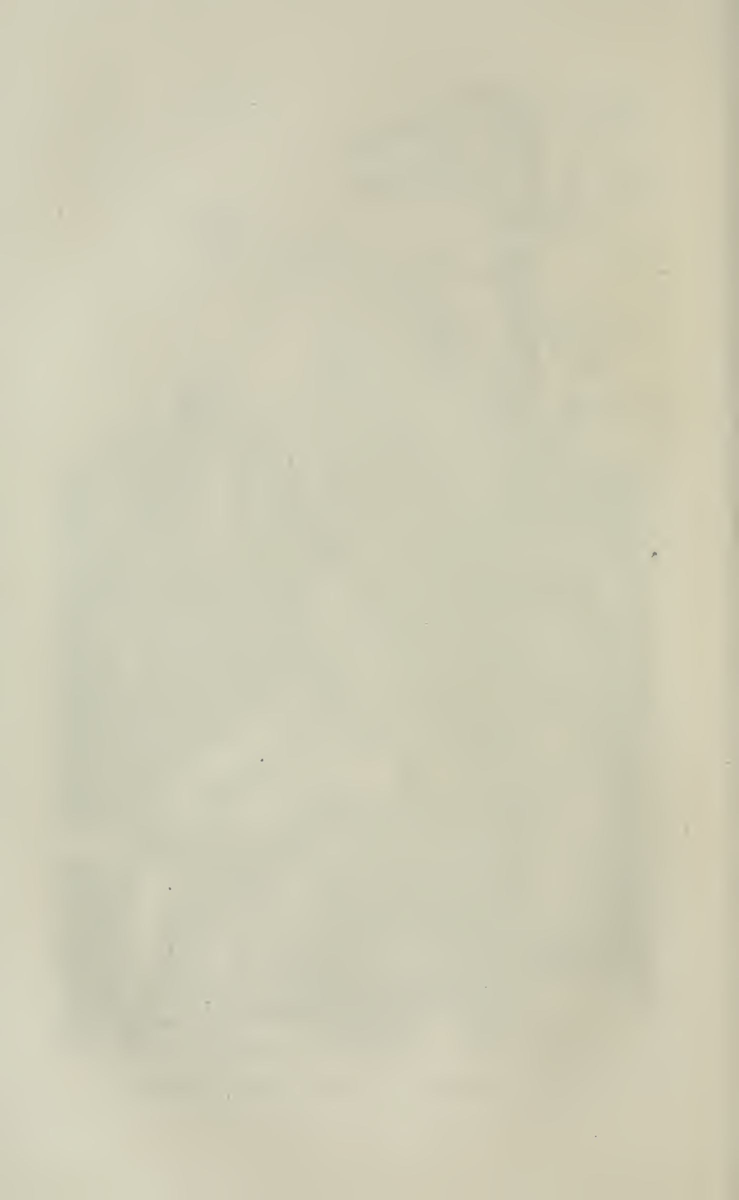
pas positivement qu'il fut au nombre des hommes de talent qu'Hercule d'Este attira à la cour de Ferrare? Maintenant à quel titre figura-t-il dans cette réunion d'élite, on l'ignore ; mais si c'est comme peintre, supposition nullement invraisemblable, nous ne sommes pas en mesure de décider tous ses mérites, ses peintures étant aujourd'hui inconnues, soit qu'elles aient été égarées ou détruites, soit qu'on les mette dans le bagage de maîtres plus renommés, destin habituel, disons-le en passant, des œuvres non signées ou qui rappellent une illustre manière : aucun des tableaux de Giulio Campagnola ne nous a été conservé. On ne peut donc juger le talent de cet artiste que sur les quelques estampes qu'il a signées et que le temps a épargnées. Elles ne se recommandent pas toutes par les mêmes qualités : les unes, inspirées par l'influence d'Albert Dürer, sont curieuses à cause du travail particulier auquel s'est livré l'auteur ; d'autres reproduisent des œuvres que l'on peut croire sans inconvénient inspirées par Giorgion, par Jean Bellin ou par Mantegna, et conservent avec sincérité le goût de ces artistes sans donner précisément la forme rigoureuse des objets et des figures, le graveur sacrifiant un peu au charme de la coloration la vérité absolue du dessin. Enfin, dans les paysages de Giulio, empruntés aux pays qu'il a habités, on saisit une étude de la nature que ses personnages n'annoncent pas, au

même degré du moins. Au demeurant, Giulio Campagnola est un des premiers qui songèrent à tenir compte en gravure de la couleur des tableaux. Il est en même temps un de ceux qui introduisirent dans la pratique cette façon de modeler par petits points juxtaposés et diversement espacés qui peut dans une certaine mesure faire pressentir l'invention future de la gravure à l'aquatinte.

La parenté de Dominique Campagnola avec Giulio n'est pas bien établie ; néanmoins les deux homonymes associèrent quelquefois leur talent. Une planche, *le Concert*, montre, en effet, les deux artistes se prêtant un mutuel concours, et un dessin, *Saint Jean-Baptiste*, fournit un autre témoignage de cette collaboration. Le talent de Dominique diffère cependant en plus d'un point de celui de Giulio. Trop pressé de confier ses impressions à la toile ou au métal, Dominique ne se préoccupe pas assez de la correction des formes et ne prend nul souci de la beauté ; sa verve l'emporte ; bien qu'il ait fréquenté l'atelier du Titien, à certaines de ses œuvres on le croirait de l'école d'un maître moins châtié, de Jacopo Robusti, dit le Tintoret ; il exagère délibérément les contours, force les mouvements et les expressions sous prétexte de les mieux accuser. Quant à la jalousie que ses travaux auraient inspirée à son maître, qu'on les examine et l'historiette perdra toute vraisemblance. Dira-t-on que ses paysages ont plus que ses autres pein-



Fig. 4. — Jeune homme. — Gravure de Giulio Campagnola.



tures des rapports avec la manière du Titien? Soit. Mais suffiraient-ils à justifier la fameuse jalousie en question? Nous ne le pensons pas. Chez Titien, le paysage occupe sans doute une large place ; cependant le plus souvent il n'apparaît que pour encadrer une composition accompagnée de figures ; à tout considérer, il est dans l'ensemble des tableaux du peintre un accessoire, et contribue en quelque sorte accidentellement à sa renommée. Enfin les premiers plans de Campagnola n'ont pas à beaucoup près la grandeur de ceux du Titien, et si les lointains, par leur exécution savante, soutiennent effectivement une glorieuse comparaison, on y découvre parfois une uniformité et des défaillances de touche dont sont heureusement exemptes les œuvres de l'illustre Vénitien.

Benedetto Montagna, né à Vérone comme G. Mocetto, travaillait de 1505 à 1524. Son burin est plus lourd que celui de son compatriote et son dessin moins correct. Plus qu'aucun des artistes que nous venons de nommer, il céda à l'influence d'Albert Dürer. Ses premières estampes, exécutées à l'imitation de ses œuvres peintes, manquent de grâce. Mais le *Sacrifice d'Abraham*, sa planche la plus importante, est habilement composé et exécuté avec adresse; le dessin en est aussi d'un meilleur caractère que de coutume. Les belles épreuves des estampes de Montagna sont assez rares ; gravées sur un métal tendre, elles ne purent

subir qu'un tirage restreint, et dès qu'elles sont un peu dépouillées elles perdent presque toutes leurs qualités.

Jamais lieu de naissance ne fut plus discuté que celui de Jacopo de Barbari, connu sous le nom de *Maître au Caducée.* Les uns le disent originaire d'Allemagne, les autres contemporain et compatriote de Lucas de Leyde; ceux-ci veulent qu'il soit né en France, ceux-là pensent que Ferrare est sa patrie. Enfin, les auteurs les plus récents le confondent avec un certain Jacob Walch, né à Nuremberg. La vérité est qu'il naquit à Venise vers 1450, date qu'un tableau signé et portant le millésime de 1472 rend probable. Il est juste de dire que sa manière de graver explique les différentes hypothèses dont il a été l'objet. Tantôt, si l'on a égard aux attaches fines des figures de ses estampes et à une certaine recherche de la grandeur, comme dans le *Saint Sébastien lié à un arbre*, on n'hésitera pas à reconnaître en lui un descendant de l'école dont Mantegna fut le chef; tantôt ses planches dénotent une origine tudesque. Cependant des caractères aussi opposés chez un même artiste n'ont plus de quoi surprendre quand l'on sait que Philippe de Bourgogne, fils naturel de Philippe le Bon, retint Jacques de Barbari auprès de lui et l'emmena à Nuremberg, puis en Hollande, où le peintre-graveur exerça une assez grande influence sur l'art de ce pays. Jacques de

Barbari était mort en 1516. Ses rares tableaux, conservés dans les galeries publiques ou particulières, attestent plus que ses estampes une origine italienne. Médiocrement doué en fait d'imagination, il exécutait une figure isolée mieux qu'une composition; toutefois ses personnages sont maigres avec des têtes ou d'une grosseur démesurée ou d'une petitesse qui frise le ridicule. Son principal mérite était de donner à ses figures une grâce et aux attaches des membres une finesse, qui, en dépit de grossières incorrections de dessin, révèlent un artiste délicat, curieux de la couleur, et par ce côté disciple de l'école qu'inspirèrent Jean Bellin et le Giorgion.

Titien et ses élèves furent mal servis par les graveurs. A l'exception des gravures sur bois dont nous avons parlé plus haut, pas un artiste contemporain ne consacra son talent à leurs tableaux, et le petit nombre de planches exécutées de leur temps sont l'ouvrage d'hommes dénués d'expérience, incapables de traduire les modèles qu'ils avaient sous les yeux. En vérité les noms de ces interprètes malhabiles ne méritent pas d'être tirés de l'oubli. Ne les recherchons donc pas. A Venise, comme dans presque toutes les villes du nord de l'Italie, l'art avait atteint pendant les quinzième et seizième siècles le rang le plus élevé, mais la décadence suivit de près la période glorieuse. A propos de l'école florentine, nous avons déjà fait la même remarque,

et nous aurons l'occasion de la répéter encore. Or les graveurs suivirent la marche générale de l'art en Italie, et, après avoir profité avec enthousiasme de l'invention récente, après avoir produit des œuvres dans lesquelles le sentiment de la forme et de la couleur est exprimé avec une habileté exceptionnelle, ils semblèrent tout à coup entrer dans le repos et rester inactifs. Aussi la distance qui sépare les maîtres du quinzième siècle et du commencement du seizième de leurs successeurs immédiats est immense, et la saveur qui se dégage des travaux de l'école primitive s'évanouit sans retour. Au dix-septième siècle, un artiste flamand, Valentin Lefèvre, passa la plus grande partie de sa vie à Venise, où il grava d'une pointe assez fine les plus belles pages du Titien et de Paul Véronèse. Cependant ces estampes, traitées en simples croquis, donnent bien les compositions de ces grands artistes, mais non l'effet puissant, irrésistible, ni la splendide couleur de leurs tableaux.

L'école vénitienne compte encore un artiste d'un ordre élevé quoique dans un genre secondaire, le paysage ; mais, pour cela, il faut arriver au dix-huitième siècle. Nous voulons parler de Canaletto, qui fit passer sur le cuivre, à l'aide de sa pointe magique, le charme de ses tableaux. Dans ses nombreuses vues de Venise, pleines de vives clartés et d'ombres douces, les personnages bercés

dans les gondoles, se promenant sur la place Saint-Marc ou gravement assis sous le palais du doge, sont supérieurement groupés et touchés; chaque coup de pinceau est un brillant trait d'esprit, et la température sans rivale de Venise, la limpidité de l'atmosphère, la pureté de l'air, l'artiste a exprimé ces mille choses indéfinissables avec une merveilleuse vérité, avec un bonheur étonnant. Sur les murailles de nos musées, en un mot, les tableaux de Canaletto semblent éclairer les œuvres qui les avoisinent et transportent ceux qui les regardent dans ce beau pays des horizons dorés et des palais de marbre, de la lumière et du soleil. Les mêmes qualités, à un degré moindre cependant — la pointe étant moins propre que le pinceau à rendre la magie du clair-obscur — se retrouvent dans les eaux-fortes du maître. Canaletto n'apparaît toutefois que comme une exception dans l'école vénitienne des derniers temps, et s'il se trouva un peintre, Guardi, qui chercha à imiter ses tableaux, on ne peut citer le nom d'un seul graveur qui ait tenté de s'inspirer de ses eaux-fortes; celles-ci demeurent donc comme une manifestation isolée.

Tandis que Canaletto retraçait les quartiers de Venise les plus fréquentés et les plus pittoresques, un peintre qui jouit d'une réputation peut-être exagérée gravait ses compositions ou celles de son père et faisait preuve d'un talent véritable.

Dominique Tiepolo sut en effet obtenir de la gravure à l'eau-forte des résultats charmants, et alors que ses peintures manquent d'harmonie, tant le jaune y domine, ses eaux-fortes plaisent par leur aspect vif et chatoyant. On y chercherait en vain une forme précise, un contour exact ; les figures sont d'une incorrection grossière et ne supportent pas l'examen ; mais l'absence complète de dessin ne doit pas empêcher de regarder ces planches qui séduisent l'œil et réjouissent le regard. Estimées pour ce qu'elles valent, les estampes de Tiepolo fournissent d'utiles exemples ; elles montrent, entre autres choses, les ressources de la gravure quand la lumière est bien répartie, et plus d'un artiste pourrait, en les étudiant, apprendre les lois du clair-obscur.

Marcus Pitteri grava d'après Pierre Longhi les *Sept Sacrements* au moyen d'un procédé qui consiste à n'avoir presque jamais recours aux contre-tailles ; il employait des tailles parallèles dont l'intensité varie selon l'importance de la lumière ou de l'ombre. D'un effet peu agréable, ce genre de gravure produit cependant à certaine distance une assez bonne impression. La suite des *Sept Sacrements*, qui constitue le meilleur ouvrage de l'artiste, donne sur les mœurs de Venise au dix-huitième siècle plus d'un renseignement curieux ; c'est du reste pour les sujets empruntés à la vie domestique que l'œuvre de Pitteri mérite

surtout d'être recherché ; en effet, lorsque cet artiste grave presque de grandeur naturelle les têtes de Jésus-Christ, de la Vierge, des évangélistes et des apôtres ou des portraits d'après J.-B. Piazetta, on voit combien sa manière est impuissante à exprimer d'une façon suffisante le modelé des chairs. L'aspect de ses planches est même alors insupportable. Nous retrouvons, au contraire, l'intérêt qui s'attache à toute œuvre donnant sur les coutumes d'un pays des documents certains dans quatre planches d'après P. Longhi et représentant un *Seigneur partant pour la chasse*, *ses gens apprêtant les munitions*, *nettoyant ses armes*, puis le *Seigneur à table avec ses compagnons*, *finissant gaiement la journée*. Les tableaux de Longhi que Pitteri grava valurent à leur auteur le surnom trop élogieux de Chardin de l'Italie. Quelque mérite que nous y trouvions, ils ne peuvent pourtant supporter une telle comparaison, et le graveur, malgré tout le soin qu'il a mis à les reproduire, n'a pu remédier à l'insuffisance du dessin ni suppléer aux qualités absentes.

Dans le dix-huitième siècle, il serait aisé de mentionner encore quelques graveurs qui travaillaient à Venise et mettaient leur talent au service des peintres en vogue à cette époque. Parmi eux, il faudrait nommer Giacomo Leonardis et Pietro Monaco ; mais la part que ces artistes prirent au mouvement général de l'art est si minime que ce

serait dépasser la juste mesure que de leur accorder mieux qu'une simple mention. Avant de quitter le nord de l'Italie, il convient de jeter un coup d'œil sur les ouvrages des graveurs milanais, parmesans et bolonais, tant à cause de leur caractère propre que par le but auquel ils tendirent ; ils sont dignes d'ailleurs d'une sérieuse attention, d'un examen attentif.

Milan.— A Milan, un grand maître inspire toute l'école, et l'influence de son génie suffit à toute une génération d'artistes. Léonard de Vinci, dont les œuvres sublimes sont peu nombreuses, s'exerça dans toutes les branches de l'art. Peintre, il fixe sur le mur de Santa-Maria delle Grazie la fameuse *Cène* dont la composition admirable est si répandue; sculpteur, il modèle la statue équestre de François Sforza que les soldats français détruisirent en 1499, lors de l'entrée de Louis XII à Milan ; architecte et ingénieur, il surveille les travaux de canalisation de l'Arno ; enfin il fut musicien par surcroît, et Vasari raconte que la première fois que Léonard de Vinci parut devant Louis Sforza, ce fut dans une fête que donnait le duc; il se présenta tenant une lyre façonnée de ses mains et ravit tellement l'assemblée par les sons mélodieux qu'il en tira que, malgré le grand nombre de musiciens présents à la fête, tous les suffrages lui furent acquis. Il n'est pas impossible non plus que

Léonard ait manié le burin et l'eschoppe ; l'universalité de ses connaissances que dénotent les manuscrits de cet illustre artiste conservés à Paris, à Milan et en Angleterre autorise une semblable supposition. Luca Paccioli dans la dédicace de son livre, *de Proportione divina*, ne dit-il pas positivement que Léonard de Vinci est l'auteur des bois qui ornent son ouvrage : « *Nec vero multo post, spe animos alente, libellum cui* de Divina Proportione *titulus est, Ludovico Sphorciæ, duci Mediolanensi, nuncupavi. Tanto ardore ut schemata quoque sua Vincii nostri Leonardi manibus scalpta?* » Le texte est vraiment si formel qu'il ne semble autoriser aucune discussion. Cependant il nous paraît difficile d'admettre, après avoir examiné le volume même, que Léonard de Vinci ait pris d'autre peine que celle de fournir les dessins. Comment supposer, en effet, qu'un des plus grands artistes qui aient existé aurait consacré un temps précieux à entailler péniblement un morceau de bois pour obtenir une lettre de l'alphabet, un cube ou un triangle, quand le premier graveur venu pouvait sans désavantage le remplacer? Parmi les nombreuses planches qui ornent ce volume, une seule présente de l'intérêt au point de vue de l'art : c'est la première ; elle est tirée isolément et représente un profil dessiné au trait. La précision de ce dessin et l'expression plus douce que puissante de la physionomie permettent de reconnaître la main

d'un Milanais, et le nom de Léonard peut être mis au bas de ce profil sans que personne, pensons-nous, songe à réclamer.

On attribue à Léonard de Vinci plusieurs autres estampes, et il y en a une que nous sommes tout à fait d'avis de regarder comme ayant été exécutée par lui. Si ces ornements bizarres qui paraissent formés de cordes nouées peuvent, malgré l'inscription centrale *Academia Leonardi Vinci*, appartenir comme composition et comme gravure à un autre artiste — on sait que des estampes sur bois signées du monogramme d'Albert Dürer les retracent d'une façon identique — il n'en est pas de même de *trois têtes de chevaux* dont nous ne saurions indiquer l'auteur s'il n'était Léonard de Vinci lui-même. La première fois que cette planche nous tomba sous les yeux, elle était confondue, dans un recueil considérable, avec d'anciennes estampes de l'école italienne; notre première impression nous porta à l'attribuer à Léonard, tant elle nous rappelait certains dessins de ce maître que nous avions examinés à Milan et à Florence; elle nous intéressa à ce point que nous voulûmes, nous défiant de notre propre sentiment, savoir si elle avait été remarquée par d'autres historiens, et nous nous assurâmes que nous ne nous étions pas précisément trompé, puisque Passavant donnait cette estampe à Verrochio, le maître de Léonard de Vinci, et qu'Ottley inclinait à la regarder comme l'œuvre

du grand artiste lui-même. Depuis que notre attention s'est portée sur cette estampe, nous avons étudié à Windsor, dans la splendide collection de la reine, les trois volumes manuscrits de Léonard de Vinci qu'on y conserve, et nous n'avons pas été médiocrement ravi lorsque sur la page de l'un de ces manuscrits, au milieu d'un certain nombre de dessins de chevaux, notre estampe collée et venant à l'appui d'une opinion écrite de la main de Léonard nous est apparue. Cette preuve matérielle, pour ainsi dire, n'est pas sans doute encore absolument concluante, Léonard ayant pu prendre une œuvre de son maître comme exemple ; elle est cependant, ce nous semble, assez considérable pour qu'on la consigne et pour mériter une sérieuse attention. A l'égard des autres planches attribuées à Léonard, nous ne saurions autant nous avancer ; nous les avons examinées au British Museum, et tout en reconnaissant que la *Femme vue en buste et de profil*, la *Femme couronnée de lierre* et la *Tête de vieillard*, — celle que Bartsch regardait comme l'œuvre de Mantegna, — rappellent beaucoup la manière de l'illustre Milanais, nous n'oserions nous prononcer et nous préférons jusqu'à nouvel examen déclarer seulement que sans aucun doute, inspirées par le grand artiste, elles peuvent cependant avoir été transportées sur le métal par un de ses habiles élèves aussi bien que par le maître lui-même.

Si nous nous sommes longtemps arrêté aux estampes données à Léonard de Vinci, c'est que, dans tout le cours de ce travail, nous n'aurons pas l'occasion de discuter une attribution aussi illustre. Et puis les œuvres de l'école milanaise sont peu nombreuses, et c'est le moins que d'accorder quelque attention à celles qui témoignent de qualités exceptionnelles. De plus, étant presque toutes anonymes, se guider parmi elles n'est pas toujours commode. Trois planches, gravées anciennement d'après la *Cène* de Léonard de Vinci, reproduisent la composition du grand maître, en la modifiant cependant ; mais les graveurs sont restés tellement au-dessous de l'original qu'il faut accorder une médiocre estime à leurs ouvrages. Une *Tête de jeune fille légèrement inclinée*, un *Amant caressant sa maîtresse*, et une *Jeune fille courtisée par une espèce de fou* rappellent de loin l'école de Léonard ; mais il est fâcheux que les graveurs n'ayant pas eu la précaution d'inscrire leurs noms au bas de ces planches, on ne puisse savoir de qui elles proviennent. Le goût du dessin nous fait songer à quelque élève plutôt qu'au maître. Notre embarras est moindre devant trois planches dont on croit la gravure de Cesare da Sesto. Quoiqu'il ne soit pas prouvé que cet artiste ait lui-même transporté son dessin sur le métal, nous croyons reconnaître sa main dans la *Décollation de saint Jean-Baptiste*. Vêtu à la mode du

seizième siècle, coiffé d'un toquet à plumes, le bourreau remet le sabre dans le fourreau, et Salomé, portant la tête de saint Jean sur un plat, suit Hérodiade qui s'enfuit. Cette composition, bien agencée, est d'un certain goût qui fait souvenir d'un petit croquis égaré dans le volume des dessins de Léonard acquis, il y a quelques années, par le musée du Louvre, et sans conteste de la main de cet artiste. Les deux autres estampes que l'on attribue également à Cesare da Sesto sont d'un tout autre genre ; elles représentent une *Biche couchée dans un îlot* et un *Cerf broutant*. Qu'elles aient été gravées par l'auteur de la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, c'est possible, mais dessinées par lui, assurément non.

Avant de quitter les artistes primitifs de l'école milanaise, disons un mot d'un précieux volume contenant des estampes sur bois. D'un dessin exquis, elles se rattachent tout à fait à l'école que dirigea Léonard de Vinci. Ce volume, relatif à sainte Véronique, a été imprimé à Milan en 1518 ; sur dix estampes qu'il renferme, trois particulièrement semblent dessinées par Luini, tant le dessin en est suave et l'expression tendre. Ce sont celles qui précèdent les livres III, V et VI, c'est-à-dire le *Christ et sainte Véronique lisant*, un *Ange guidant la main de sainte Véronique écrivant* et *Sainte Véronique agenouillée devant un ange qui tient un livre dans lequel elle lit.*

Parme. — Il eût été plus rationnel, nous le savons, de parler de l'école parmesane après avoir examiné les œuvres exécutées à Rome. Cependant nous préférons terminer l'histoire de la gravure en Italie par la ville où cet art a trouvé son épanouissement le plus complet. Si grande d'ailleurs qu'ait été l'influence de l'école romaine sur celle de Parme, elle ne fut pas absolue. Ainsi Mazzuoli, dit le Parmesan, s'inspira de Raphaël, mais pour le dessin seulement; on le voit donner à ses estampes un charme, un attrait de couleur qui semblent des emprunts faits à son compatriote le divin Corrége, plus qu'à aucun autre maître. C'est qu'Antonio Allegri est à Parme comme une exception glorieuse. Il domine de cent coudées le reste de l'école; il intimide ses élèves, il remplit de crainte les graveurs. Ceux-ci, devant l'indéfinissable séduction de ses œuvres, restent inactifs, sans force; nul n'ose essayer de reproduire avec le burin ou la pointe des ouvrages qu'ils jugent, non sans raison, peut-être intraduisibles; tant de grandeur les confond, les épouvante, et ils ne reprennent assez de calme pour exercer leur savoir que devant les peintures de Mazzuoli, artiste bien moins puissant, mais fort habile aussi et auquel, en définitive, revient l'honneur d'avoir le premier inspiré l'école parmesane de gravure.

François Parmesan fut non-seulement le meilleur graveur de son école, il fut aussi, si l'on a

égard au résultat obtenu, le premier qui sut obtenir de la gravure à l'eau-forte tout ce qu'elle est capable de donner. Albert Dürer, et avant lui plusieurs autres artistes, avaient utilisé ce procédé, mais sans lui rien demander de plus que ce qu'il était alors apte à exprimer. En traçant un dessin sur le vernis, la pointe ne doit jamais chercher à contrefaire le travail du burin ; elle a sa mission propre, laquelle consiste à transmettre des épreuves nombreuses d'un même dessin, inventé par le peintre, exécuté prestement et livré aux regards sans l'intermédiaire toujours dangereux d'un interprète. L'eau-forte est par excellence la gravure des peintres, et qui sait dessiner peut savoir aisément graver à l'eau-forte. Francesco Mazzuoli trouva donc dans ce procédé des ressources inconnues avant lui. Si les planches qu'il signa, dessinées avec élégance et distinction, révèlent de l'insouciance pour la pureté et le fini, elles renferment toutes les qualités du peintre : la grâce, le charme et une sorte de beauté qui ne recule point devant les allures fières et hardies, les formes élancées et sveltes. Elles attestent aussi une entente du clair-obscur qui avait échappé aux prédécesseurs du Parmesan, et voilà par où elles se rattachent à l'école qui vit naître Corrége. L'influence directe de cet artiste de génie y est manifeste. Les sujets religieux conviennent moins au Parmesan que les compositions mythologiques.

Son Christ a un caractère qui rappelle un peu trop le type d'Adonis; sous sa pointe, la Vierge est coquette et mondaine. Fort déplacée en certains cas, cette afféterie choque moins lorsqu'elle s'empare de figures païennes, telles que *Polymnie* ou *Vénus s'essuyant au sortir du bain*. Là le tempérament de l'artiste bien à l'aise et complétement libre, prend son véritable essor. A leur apparition, les planches du Parmesan eurent le même succès que ses peintures ; elles étaient avidement recherchées, et plusieurs élèves, désireux de profiter de la vogue de leur maître, cherchèrent à imiter sa manière, à s'approprier le procédé qu'il avait mis en honneur. L'un d'eux, A. Meldolla, réussit assez pour que ses ouvrages fussent quelquefois confondus avec ceux du Parmesan. Mais l'érudition moderne a fait justice de cette confusion. Travaillant constamment à côté de Mazzuoli, guidé par lui, recevant tous les jours ses conseils, reproduisant le plus souvent ses ouvrages, A. Meldolla en était arrivé à s'identifier avec sa manière de voir et de rendre la nature, au point que les méprises auxquelles ont donné lieu ses gravures sont très-excusables. Cette docilité aux préceptes de son maître était si grande que lorsque Meldolla gravait les ouvrages de Raphaël, il leur imprimait un goût de dessin qui rappelait celui du Parmesan, à tel point que, si on n'avait pas connu la provenance des originaux, on aurait pu en faire honneur au

peintre de Parme. Le procédé de gravure des deux artistes diffère cependant. Tandis que Mazzuoli emploie uniquement l'eau-forte et ne se sert d'aucun autre moyen, André Meldolla appelle souvent le burin à son aide et n'hésite pas non plus à employer la pointe sèche, c'est-à-dire qu'il dessine avec une pointe sur le métal nu afin d'obtenir des effets que la morsure ne peut donner et que le burin est incapable de rendre. Il fit aussi des essais de gravure en clair-obscur sur cuivre. Au moyen de deux ou trois planches imprimées successivement, il chercha à produire ce que les graveurs en camaïeu obtenaient si bien, l'aspect d'un dessin lavé, et cette tentative est curieuse à Parme, où les graveurs en camaïeu semblaient s'être donné rendez-vous pour reproduire les ouvrages de Francesco Mazzuoli. Une pièce signée et datée 1540, l'*Enlèvement d'Hélène*, révéla le nom de Meldolla et fit admettre cet artiste au rang des graveurs ; jusqu'à la fin du dix-huitième siècle néanmoins, ses estampes furent attribuées à Andrea Schiavone, peintre vénitien, élève du Titien et de Giorgion, ou bien confondues avec les planches anonymes de l'école de Parme.

Francesco Mazzuoli n'eut pas de successeur. Il avait dirigé un atelier nombreux, il avait joui, vivant, d'un immense renom, mais son influence ne lui survécut pas, et il n'y eut plus à Parme d'école de peinture le jour où son chef disparut.

Bologne. — Quiconque a visité Bologne a pu constater l'homogénéité de l'école qui prit naissance dans cette ville. Aucun musée ne donne une idée plus juste et plus complète des artistes d'une contrée que la pinacothèque de Bologne, où les maîtres nationaux sont représentés par leurs plus beaux ouvrages, où les tableaux des peintres célèbres de l'école sont classés chronologiquement depuis l'origine de l'art jusqu'au milieu du seizième siècle. De sorte que nulle part ailleurs on ne pourrait se former une idée aussi exacte des maîtres bolonais. D'un autre côté, les historiens de l'art local ont fouillé les archives, interrogé les papiers officiels, examiné les œuvres avec le plus grand soin. Malheureusement ces patientes recherches, ces documents qui concernent les tableaux des maîtres, les toiles fameuses, intéressent rarement la gravure, et il faut avoir recours aux ouvrages mêmes pour juger les graveurs nés à Bologne ou qui subirent l'influence de cette école.

Le plus ancien graveur, Francesco Raibolini, dit *il Francia*, grava quelques nielles ; nous les avons mentionnés plus haut. Il eut deux parents, Giulio et Giacomo Francia, peintres l'un et l'autre, qui gravèrent des planches d'un goût en général peu relevé, dans lesquelles se fait jour la manière commune à l'école. Le type des figures s'y rapproche de l'école vénitienne, mais la science du clair-obscur est absente, et le travail de l'ou-

til dénote encore de l'inexpérience. Ces deux artistes semblent mériter peut-être un jugement sévère ; mais à côté d'eux débuta un graveur que ses œuvres placèrent dans la suite au premier rang des maîtres de la gravure. Marc-Antoine Raimondi naquit à Bologne; il travailla sous les yeux de Franc. Francia, apprit de lui les premiers éléments de son art et reproduisit d'abord les dessins de son compatriote. C'est plus tard, après avoir acquis, en copiant les estampes d'Albert Dürer, une science consommée du dessin et une pratique sévère du burin, qu'il songea à se consacrer à peu près exclusivement au service de Raphaël, et lorsque nous nous occuperons de l'école romaine, le moment sera venu d'insister sur les mérites du plus célèbre des graveurs bolonais, et nous constaterons aussi l'influence que Marc-Antoine exerça sur toute l'école dont il fut le fondateur et le chef. A vrai dire, l'école bolonaise de gravure ne prit d'importance réelle qu'à la fin du seizième siècle. Immédiatement avant les Carrache, à Bologne, des artistes maniaient déjà le burin, et précisément dans le goût que les Carrache devaient développer. Bartolomeo Passarotti, Camillo Procaccini et Domenico Tibaldi appartenaient à une confrérie où artistes et ouvriers se confondaient ; mais ils la quittèrent et en établirent une rivale. Passarotti la dirigea. Cependant ces artistes, dont la manière était rude, le dessin un peu

brutal, n'eussent point été capables de réunir autour d'eux un groupe de graveurs dont ils eussent guidé les débuts et conseillé les efforts. Pour imprimer une impulsion profitable, il faut avoir une autorité que leurs ouvrages n'avaient pu leur donner ; mais à la famille des Carrache revient l'honneur d'avoir, sinon fondé, du moins établi d'une façon durable l'école bolonaise. Le premier qui se mit à l'œuvre fut Louis Carrache, artiste au travail pénible, aux inspirations lentes. Ces conditions, jointes à un désir très-vif d'acquérir de la réputation, étaient excellentes pour un réformateur ; aussi déploya-t-il une grande ardeur, et, plus le travail lui était pénible, plus sa persévérance redoublait. Doués de plus de facilité, ses cousins, Augustin et Annibal, ne tardèrent pas à le seconder. Tandis que Louis se préoccupait principalement de l'étude du dessin, ils entreprirent, eux, de ramener les artistes à la contemplation raisonnée de la nature et à la connaissance approfondie des œuvres des grands maîtres. Raphaël, Corrége et Titien furent les modèles qu'ils affectionnaient et recommandaient avec prédilection, et, lorsqu'ils eurent voyagé pour bien connaître eux-mêmes les maîtres qu'ils proposaient comme exemples, ils revinrent à Bologne et ouvrirent les académies célèbres *degli Desiderosi* et *degl' Incaminati*. Dans la première s'étaient groupés les peintres militants, subissant l'influence des maîtres

qui les avaient réunis; dans la seconde, au contraire, n'avaient pris place que les artistes dont le talent était déjà formé ou des amateurs reconnaissant les Carrache pour les véritables restaurateurs de l'art. En même temps qu'ils faisaient entrer la peinture dans une voie nouvelle, les Carrache renouvelaient l'école de gravure. Ce fut encore Louis qui le premier transmit au cuivre ses impressions, quoiqu'il ne montrât pas plus de facilité pour cette branche de l'art que pour la peinture. Du reste, il n'exécuta que six ou sept pièces. Aucune ne témoigne d'une habileté comparable à celle de ses cousins.

Malgré le nombre prodigieux de peintures qu'il entreprit et acheva, Annibal Carrache trouva encore le loisir de graver quelques planches. Deux surtout lui assurent un rang considérable dans l'histoire de la gravure italienne : *le Christ mort relevé par les saintes femmes* (1597)[1], connu sous sous le nom de *Christ de Caprarola*, parce qu'il fut exécuté dans cette ville, est entièrement gravé au burin avec une finesse d'outil, une justesse d'expression que l'artiste a rarement obtenues ; *Silène ivre buvant à une outre que lui présente un satyre*, offre des qualités analogues : on y constate une précision de dessin, une habileté à mener le burin, qu'on ne rencontre pas au même degré dans

[1] La planche originale se trouve encore aujourd'hui à l'Académie des beaux-arts de Bologne.

les autres estampes du maître. Annibal Carrache n'y a pas cherché l'effet : il s'est contenté de montrer la science de dessinateur, et il a parfaitement réussi. Dans une autre planche, la *Sainte Famille* (*Anni. Car. in fe* 1590), c'est de la couleur qu'il s'est inquiété, mais il a forcé son tempérament, et les transitions du noir au blanc sont trop brusques et trop sèches. Le dessin des figures n'est pas d'ailleurs aussi soigné que de coutume ; seule la tête de la Vierge est modelée avec assez de précision, sans posséder pour cela un sentiment de distinction bien élevé.

Tandis que les deux Carrache qui viennent de nous occuper ne consacraient que la moindre partie de leur existence à manier la pointe et le burin, Augustin Carrache agit différemment. On connaît de lui un certain nombre de peintures ; mais son œuvre de gravure est considérable et se compose de culs-de-lampe, de cartouches ou d'armoiries, d'images de piété, de sujets historiques ou de portraits. Trop souvent son talent sent la pratique et rappelle la manière d'artistes Italianisés, tels que Corneille Cort et Philippe Thomassin. Augustin Carrache, qui dessinait aussi bien qu'eux tous et qui en savait plus long comme graveur, eut le tort de trop produire : lorsqu'il multiplie les ouvrages de Paul Véronèse ou de Tintoret, il ne peut en rendre l'aspect agréable ou puissant, et le dessin, dépouillé du charme de la

couleur, paraît insuffisant et quelquefois grossier. Il en est de même pour une estampe gravée d'après Corrége, l'*Ecce Homo;* c'est avec sécheresse que la gravure traduit l'œuvre du grand maître. Mais dans le portrait du Titien, œuvre superbe, la plus célèbre de celles qu'il grava, en tous points digne de la faveur dont elle jouit, Augustin Carrache se surpassa lui-même. Le noble peintre est représenté en buste, vêtu de ce manteau doublé de fourrures qu'il affectionnait, et coiffé d'une toque. C'est un dessin de Titien qui a guidé le graveur, et jamais celui-ci, inspiré cette fois sans doute par le génie du maître dont il retraçait les traits, n'a déployé autant de talent, n'a montré une intelligence aussi complète de la physionomie humaine.

L'influence de l'atelier dirigé par les Carrache fut grande, et les artistes qui s'y enrôlèrent restèrent scrupuleusement fidèles aux préceptes qui y étaient enseignés. Parmi ceux-ci il en est plusieurs dont les œuvres, confondues souvent avec celles des maîtres, n'ont été reconnues que récemment. Le nom de ces artistes est généralement ignoré, précisément à cause de la confusion dont leurs ouvrages ont été l'objet. Ont échappé à l'oubli, cependant, Francesco Brizzio, auteur du *Repos en Égypte* d'après Corrége, gravé d'un burin bien dur, et Giovanni Valesio, peintre, poëte, professeur de luth, maître de danse et d'escrime, qui

demeura loin d'Augustin Carrache, son maître, dont il reproduisit presque toujours les ouvrages. Jean Lanfranc se rattache à la même école, et le talent qu'il acquit comme peintre, talent trop facile et d'un goût parfois douteux, lui assigne une place distinguée à côté des Carrache, dont il fut l'élève. On lui doit des estampes d'après les *loges* de Raphaël ; elles sont dédiées à Annibal Carrache. Exécutées avec une grande aisance, on y remarque une habileté rare chez les graveurs qui ont reproduit ces œuvres immortelles.

Lorsque l'influence de l'école des Carrache alla s'affaiblissant, des artistes nouveaux, remettant en vigueur les préceptes de leurs prédécesseurs, rendirent à l'art de Bologne son premier lustre. Guido Reni, qui laissa un grand nombre de tableaux admirés, grava aussi beaucoup de planches à l'eau-forte. Doucereux et souvent insignifiants, les types ordinaires de ses figures peintes se retrouvent dans ses estampes exécutées d'une pointe trop facile ; mais l'agrément du travail ne suffit pas, et l'on voudrait plus de grandeur dans ses *Saintes Familles*, plus de majesté dans les têtes du Christ ou de la Vierge. Les compositions de ces eaux-fortes sont bien agencées, disposées avec art. Il est fâcheux que la Vierge adorant l'Enfant-Jésus soit trop jolie et pas assez divine : son sourire est souvent plus apprêté que vrai, et l'expression générale de son visage fade et sans vérité.

Quant à l'exécution, elle a de la souplesse, elle offre des effets qu'aucun des imitateurs du maître ne sut aussi bien rendre. Simon Cantarini, dit le Pesarese, qui se rapprocha le plus de la manière de Guido Reni, ne sut pas ajuster avec autant de savoir les draperies des figures, mais dans les airs de tête il ressemble tout à fait à son maître. Naturellement, les estampes de ces deux artistes ont été souvent confondues. Andrea Sirani, Lorenzo Lolli et quelques autres peintres continuèrent la manière de Guido Reni et montrèrent dans leurs eaux-fortes une égale docilité ; mais leurs ouvrages ne sont que des reflets et ne s'écartent pas assez de l'imitation pour occuper une place à part dans l'histoire de l'art.

Il en est autrement d'un artiste, Bolonais par la naissance, mais qui, pénétré des principes plus élevés de l'école romaine, sut conquérir un rang exceptionnel ; Poussin le regardait comme l'un des plus grands maîtres après Raphaël ; le Guide lui accordait une importance égale. Nous voulons parler de Domenico Zampieri. Il ne grava point ; du moins aucune planche ne lui est attribuée avec certitude. On a le droit d'être surpris que sa manière et son savoir n'aient inspiré qu'un petit nombre de ses contemporains ; car il ne faut pas considérer comme les graveurs du Dominiquin, Jacopo Margottini, lequel exécuta, d'après ce maître, les six *Vertus chrétiennes* ; ni Pierre del Pò,

qui s'inspira parfois de son dessin, mais s'attacha principalement aux œuvres de Nicolas Poussin. Si les graveurs contemporains se sont montrés peu soucieux de reproduire les œuvres du Dominiquin, les artistes de la génération suivante ont multiplié et répandu les œuvres de ce maître, qu'ils vengèrent avec éclat de la plus injuste indifférence. Leurs planches ont souvent servi de modèle aux artistes et, pour n'avoir pas été d'abord aussi grande qu'elle eût dû l'être, l'autorité du Dominiquin n'en a pas moins très-longtemps prolongé son rôle, et les œuvres de ce maître sont à présent, Dieu merci, estimées à leur juste valeur.

Un peintre qui appartient aussi à l'école de Bologne, mais sans lien précis avec aucun maître en particulier, Giov. Francesco Barbieri, désigné en France sous le nom du Guerchin, fut pour ainsi dire le dernier artiste connu de l'école bolonaise. Il travailla sous les yeux des Carrache, mais en s'éloignant tellement de leur manière qu'il ne peut guère, de bonne foi, être compté parmi leurs élèves. Sa place est grande dans l'école, trop grande, à notre avis. Son système, qui consiste à passer, sans ménager de transition, de l'ombre à la lumière, n'est pas recommandable ; sa facilité excessive est d'un artiste fécond, mais peu épris de l'art, et ses eaux-fortes, où se retrouve tout entière la physionomie de ses peintures et de ses in-

nombrables dessins, sont remplies des mêmes qualités et des mêmes défauts. On n'y applaudira pas plus la sûreté du goût que l'intelligence distinguée de l'art ; une exécution habile et expéditive y tient lieu de correction dans le dessin, de science et de noblesse dans l'invention.

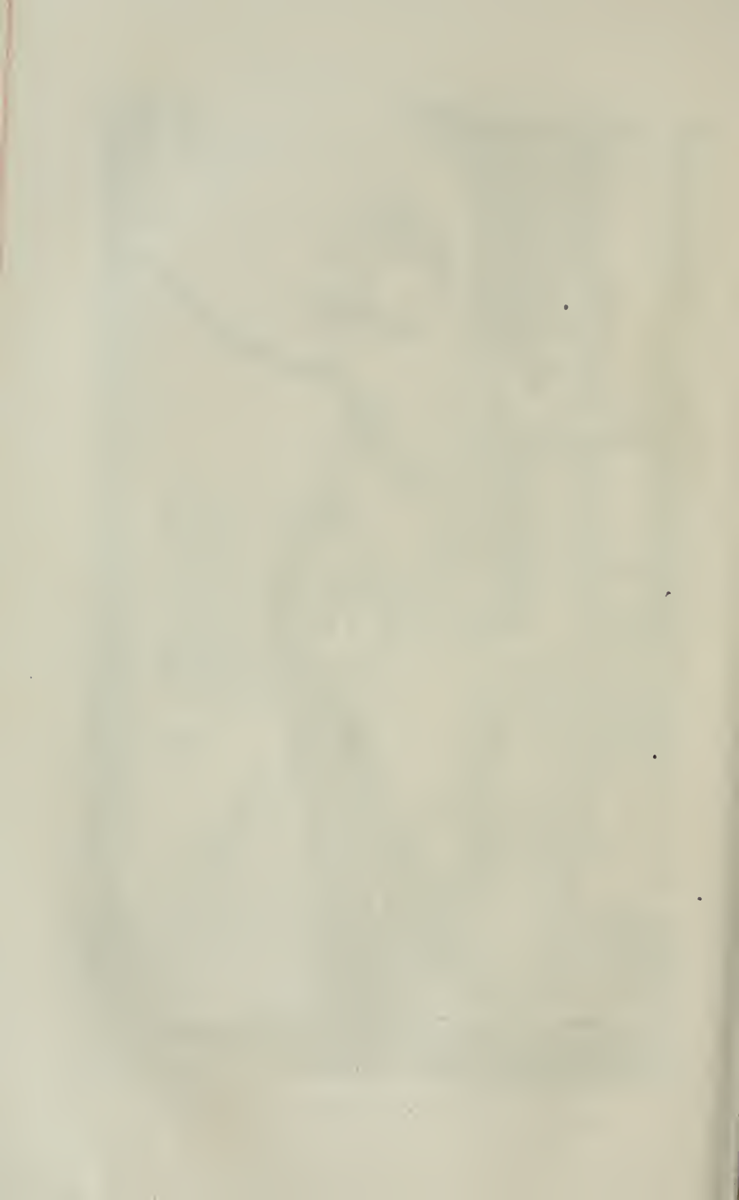
Rome. — A Rome, la gravure ne trouva pas des adeptes aussi empressés que dans les autres villes de l'Italie. De même que la peinture ne se produisit, dans cette ville, que tardivement, la gravure mit quelque temps à se manifester, et celui qui fonda l'école romaine est un Bolonais. Il se nomme Marc-Antoine Raimondi. Nous en avons déjà parlé, mais à un moment où il cherchait encore sa voie, où il hésitait sur la route qu'il avait à suivre et se montrait irrésolu, allant de l'école de son maître Francia aux ouvrages des peintres vénitiens, et même acceptant, quant à l'exécution, l'influence d'Albert Dürer dont les estampes venaient de pénétrer en Italie. Mais à peine fut-il arrivé dans la ville éternelle, attiré par la réputation de Raphaël, que sa manière prit une forme décisive. Guidé par Raphaël, il grava *Lucrèce se perçant le sein* avec une telle perfection, que le maître songea tout de suite à s'attacher un graveur aussi habile et, à ce qu'il semble du moins, lui donna la mission exclusive de multiplier ses œuvres. Les travaux de Raimondi se succédèrent

alors presque sans interruption, et le *Massacre des Innocents*, *Adam et Ève*, le *Jugement de Pâris* et la *Poésie*, pour ne citer que les ouvrages hors ligne, révèlent d'une façon éclatante l'intelligence avec laquelle le graveur sut transporter sur le métal les dessins du peintre ; car ce sont uniquement des dessins que Marc-Antoine reproduisit, et jamais il ne s'adressa directement à une peinture du Sanzio, particularité bonne à noter, attendu que les estampes, dépourvues d'effets pittoresques, pourraient, si l'on n'était informé des causes, encourir le reproche de ne pas fournir le ton des peintures originales. Pour qui, d'ailleurs, connaît les productions de Raphaël, l'observation a peu d'importance. Ne s'aperçoit-on pas aisément que la *Poésie* gravée par Raimondi n'est pas plus l'image exacte de la fresque du Vatican que sa *Sainte Cécile* celle de la peinture du musée de Bologne? Estimant que la gravure, entre les mains de Marc-Antoine, n'était pas propre à rendre l'aspect de ses peintures, Raphaël préféra lui confier les études préparatoires qu'il dessinait sur le papier, et il fit, en cette circonstance encore, preuve de son goût admirable, de son jugement exquis.

Marc-Antoine consacra, sans doute, la plus grande partie de son existence à multiplier des compositions de Raphaël. Il ne s'en tint pas là cependant. Nous avons dit qu'avant de fonder l'école romaine de gravure, il eut de longues hésita-



Fig. 5. — Lucrèce, gravure de Marc Antoine Raimondi.



tions et déploya une louable persévérance à chercher sa route. Lorsqu'il arriva à Rome, le maître suprême auquel il se lia ne lui interdit point de jeter un regard sur les ouvrages qui partageaient avec les siens l'attention générale, et il serait facile de signaler des estampes de Marc-Antoine exécutées à Rome d'après d'autres artistes que Raphaël. Toutefois il est tellement imbu des principes élevés du maître de son choix, qu'il ne peut les répudier absolument; par exemple, dans les *Grimpeurs*, qu'il grava d'après le célèbre carton de Pise exécuté par Michel-Ange, ou bien dans le *Martyre de saint Laurent*, composition de Baccio Bandinelli, on retrouve une exécution serrée et précise, une forme sobre et contenue que les dessins originaux, la chose est probable, n'avaient pas à ce degré. Il n'est pas impossible non plus que Marc-Antoine ait gravé, en outre, des compositions ou tout au moins des figures de son invention. Mais alors les planches qu'on attribue à son crayon aussi bien qu'à son burin sont loin d'avoir la précision, la science des autres. Ne dirait-on pas que l'artiste, si intelligent quand il interprète les œuvres d'autrui, a besoin d'une main puissante qui le guide, d'une volonté robuste qui le conseille et le dirige? Le fait est que, à l'inverse de la plupart des artistes, Marc-Antoine a obtenu la haute réputation qui l'environne surtout parce qu'il sut faire abnégation de sa personnalité, parce

qu'il a traduit les œuvres contemporaines avec une exactitude pleine de respect, de vénération même, pour les peintres au service desquels il mettait son savoir et son habileté.

Cette habileté singulière et cette science consommée du dessin et de la gravure portèrent leurs fruits : pour avoir subi avec docilité les conseils de Raphaël, Marc-Antoine devint maître à son tour. De tous les pays accoururent des élèves avides de suivre ses leçons, de profiter de ses avis, et, grâce à son influence, Rome eut une école de gravure. Ceux qui se rapprochèrent le plus de la manière du chef de l'école sont Augustin Vénitien et Marc de Ravenne. Soumis directement à l'influence de Marc-Antoine, travaîllant souvent sous les yeux de leur maître, ils surent imiter ses procédés d'assez près pour que leurs ouvrages aient été quelquefois, par une erreur qui proclame leurs mérites, attribués à Raimondi. Comme Marc-Antoine, Augustin Vénitien chercha longtemps sa voie : il copia quelques estampes de Giulio Campagnola pour s'exercer au maniement du burin, reproduisit des estampes d'Albert Dürer, et marqua son entrée dans l'école romaine en retraçant plusieurs compositions de Bandinelli dont il rendit les œuvres, n'ayant pas encore subi le charme souverain de Raphaël, avec toute leur exagération, leur enflure, leur emphase. Il se mit sous la discipline du grand maî-

tre seulement vers la fin de la vie de celui-ci, c'est-à-dire en 1516. Immédiatement sa manière acquit une sagesse et une élévation que ses premiers ouvrages ne laissaient pas soupçonner, et les estampes qu'il grava à dater de cette époque sont, sans conteste, ses meilleures.

Marco Dente ou Marc de Ravenne — c'est sous ce dernier nom qu'il est connu en France — fut plus prompt à s'assimiler la manière de son maître. Il copia plusieurs estampes de Marc-Antoine, et ces copies se rapprochent beaucoup des planches originales dont elles n'ont pas, il est vrai, le cachet de précision dans le dessin ni la décision manuelle. Cependant que l'on admette, avec certains auteurs, que la seconde planche connue du *Massacre des Innocents* est l'œuvre de Marc de Ravenne, et il faudra bien reconnaître du même coup que l'élève, une fois au moins, s'est fort approché du maître. Cette estampe laisse très-indécis les iconographes. Elle frappe par une sûreté de main, ou plutôt par une beauté générale qui place son auteur, quel qu'il soit, à côté de Raimondi. Ce serait, du reste, la seule circonstance où Marc de Ravenne aurait mérité autant d'estime, et, en résumé, le rôle modeste de copiste, auquel il se résigna à peu près exclusivement, à ce qu'il semble, l'empêche d'occuper dans l'histoire de l'art une situation bien saillante.

Bien que s'éloignant sur quelques points de la

voie tracée par Marc-Antoine, plusieurs artistes procédaient de son école. De ce nombre fut Jacopo Caraglio, artiste de Vérone. L'Arétin le cite dans la *Cortigiana;* suivant lui, c'était le plus habile graveur après Marc-Antoine. Il est juste d'ajouter que Caraglio dut une mention aussi élogieuse aux *Amours des Dieux*, qu'il grava d'après Perino del Vaga et le Rosso, et que probablement les sujets représentés, plus que l'exécution, avaient intéressé et séduit son apologiste. La manière de Caraglio est difficile à définir. Elle est multiple. Tantôt il grave avec une liberté voulue, comme dans les *Amours des Dieux*, par exemple; tantôt, comme dans une suite nombreuse de *divinités païennes dans des niches*, précis et correct, son burin est d'une propreté qui rappelle le travail de Marc-Antoine ; d'autres fois, enfin, son exécution est brutale et heurtée. Rarement Caraglio exprima la grâce, et c'est du côté de la force qu'il faut plutôt chercher le caractère de cet artiste qui composa lui-même la *Vierge et sainte Anne entre saint Sébastien et saint Roch*, estampe estimée autant pour sa rareté que pour l'allure vraiment fière de la Vierge.

Plus que Caraglio, Giulio Bonasone s'éloigne de l'école de Marc-Antoine ; son burin agréable cache souvent de grandes négligences. Son œuvre considérable renferme des estampes de tous genres. Exécutées de 1531 à 1574, elles varient de

valeur suivant le talent des artistes d'après qui elles sont exécutées. Lorsque Bonasone a reproduit les dessins de Raphaël et de Michel-Ange, tout en restant loin de ces maîtres, ce n'a pas été sans grâce. Mais, en général, il s'accommoda mieux de maîtres d'un ordre moins élevé et partant plus abordables. Parmesan lui a inspiré bon nombre de planches; il a reporté sur le cuivre des compositions de son invention. Rappelant les ouvrages des artistes que Bonasone copiait habituellement sans jamais les égaler, bien entendu, ces compositions ne laissent pas que d'être ingénieuses. Toutefois, elles ne frappent par aucune qualité d'élite ; agencées avec facilité, avec trop de facilité peut-être, elles pèchent sous le rapport du dessin, qui est un peu mou, et aussi sous le rapport de l'exécution, qui est trop hâtive, le graveur ayant produit beaucoup sans guère s'inquiéter de produire bien ; chez lui la qualité le cède volontiers à la quantité. Compatriote et contemporain de Bonasone, duquel il se rapproche pour la manière, Cesare Reverdino grava, soit à la pointe, soit au burin, de petites compositions qui rappellent, par la dimension du moins, les estampes des petits maîtres allemands ou des graveurs de l'école de Lyon. C'est le premier artiste italien qui ait su exprimer avec esprit, dans des dimensions aussi exiguës, des sujets compliqués, sans négliger pour cela l'expression et même en

se préoccupant de l'effet pittoresque. Ces estampes furent exécutées de 1531 à 1554.

Parmi les artistes qui, sans recevoir directement les leçons de Marc-Antoine, s'inspirèrent fortement de ce maître et cherchèrent à s'approprier son talent, le *Maître au Dé* fut un des plus habiles. Il grava souvent d'après Raphaël et ne s'éloigna jamais de l'école romaine, cherchant ses modèles, lorsqu'il ne s'adressait pas au maître, dans l'œuvre de Jules Romain ou dans celui de Balthazar Peruzzi. L'*Histoire de Psyché* a été gravée tout entière par le *Maître au Dé*, et l'on a pu croire que plusieurs pièces de cette suite importante étaient de Marc-Antoine. La gravure en est pourtant plus lourde et le travail moins savant. Malgré cela, le soin avec lequel l'artiste a conservé le caractère des dessins attribués à quelque Flamand retraçant les compositions de Raphaël, suffit pour assigner au *Maître au Dé* une place très-estimable dans l'école romaine. Un Parmesan, Æneas Vico, se rendit à Rome dès qu'il en sut assez pour profiter d'un enseignement substantiel. Mais il ne résista pas un instant à l'influence de Marc-Antoine ; à son arrivée, sa première occupation fut de reproduire les estampes de ce maître afin d'acquérir la pratique du burin, qu'il ne possédait pas encore. Contraint bientôt de se plier aux exigences de l'éditeur Tomaso Barlacchi, qui partageait avec Antonio Salamanca le commerce des estampes à

Rome, il grava simultanément les compositions de Mazzuoli, de Perino del Vaga et de Vasari. Vers 1545, il abandonna Rome, et se rendit à Florence où, protégé d'une façon toute spéciale par Cosme II de Médicis, la reproduction des ouvrages de Michel-Ange ou de Baccio Bandinelli l'occupa tout entier. Son talent atteignit alors son apogée, et la *Léda*, exécutée d'après Michel-Ange, doit être considérée comme l'une de ses meilleures estampes. Par son exécution, cette planche rappelle la sobriété des travaux de Marc-Antoine ; le dessin énergique, plein de souffle, de Michel-Ange, y est en même temps fidèlement retracé. Æneas Vico ne demeura pas à Florence plus de cinq années. En 1550, nous le retrouvons à Venise. Là il grava, pour débuter, le portrait de Charles-Quint. Ce portrait obtint un grand succès ; on le présenta à l'empereur avec pompe ; des descriptions en furent imprimées et plusieurs artistes le copièrent. A Rome, Æneas Vico avait été à même d'apprécier les monuments de l'antiquité. Ayant assisté aux découvertes de peintures ou de bas-reliefs, faites au seizième siècle, il avait gravé quelques-uns de ces vénérables vestiges de civilisations disparues. A Venise, le goût lui reprit de ce genre de travaux. Il publia donc plusieurs recueils de médailles antiques et dessina des ornements dans la manière des anciens. Par ce côté, il se rattacha à un genre nouveau, qu'il inaugura pour ainsi dire et qui répon-

dait, reconnaissons-le, aux besoins du moment : l'érudition venait occuper déjà une assez large place dans l'art italien dépouillé, hélas ! de son charme primitif.

Toute une famille de graveurs originaires de Mantoue adopta, en arrivant à Rome, la manière de Marc-Antoine, en cherchant toutefois à l'approprier à son génie, à la modifier suivant son tempérament ; mais, résultat incontestable, par ses procédés, par le goût de son dessin, se faisant disciple de la grande école romaine. Cette famille, dont le chef avait nom Giovanni Battista Scultori, a probablement passé la plus grande partie de son existence à Rome. Après avoir travaillé comme peintre au palais du T, construit à Mantoue, sous la direction de Jules Romain, Giov. Battista s'exerça à la gravure ; en ce genre, il laissa une vingtaine d'estampes, presque toutes d'après les dessins de Jules Romain et rendant bien la manière de ce maître ; elles sont exécutées avec précision ; le *Combat naval* surtout, la pièce capitale de son œuvre, se distingue par une connaissance remarquable du dessin et par une grande souplesse de burin. Toutefois, les deux enfants de G.-B. Scultori, Diana et Adamo, ont acquis une renommée plus grande que leur père. Il est à croire qu'ils se sont uniquement consacrés à la gravure. Naturellement, Diana suivit d'abord les leçons de Giov. Battista ; l'influence immédiate de Jules Romain fut aussi son

guide ; mais elle vint à Rome et son goût s'affermit, sa manière se transforma. Arrivée longtemps après la mort de Raphaël, elle ne put sans doute recueillir les bienfaits de l'enseignement direct d'un tel maître et n'eut pour s'inspirer que les ouvrages d'élèves dégénérés, de Raphaellino da Reggio ou des Zuccari. Elle donna cependant aux estampes qu'elle mit au jour comme un souvenir de la grande école qu'elle avait connue à travers les ouvrages de Jules Romain, et lorsque ensuite elle reproduisit, d'après ce maître, *les Noces de Psyché*, le *Banquet des Dieux* et le *Bain de Mars et de Vénus*, ce fut avec une habileté singulière. Ces trois planches, qui rendent avec une vérité parfaite, avec une science d'exécution peu commune chez une femme, les fresques conservées au palais du T, sont restées les plus célèbres dans l'œuvre de Diana Scultori. Adamo, frère de Diana, commença à graver de très-bonne heure : son père lui avait mis dès l'enfance le burin à la main, et l'on connaît une *Vierge allaitant l'enfant Jésus* signée : *Adam Sculptor An. XI.* Ainsi, à onze ans, il avait déjà copié une estampe de son père. Commencé de si bonne heure, son œuvre devait devenir considérable. En effet, on connaît plus de cent estampes qui portent son nom. Elles rappellent celles de Diana et rendent heureusement, elles aussi, les compositions de Jules Romain. On y relève surtout une aptitude particulière à transmettre au métal le côté an-

tique du talent de Jules Romain et même à exagérer l'aspect de bas-relief de certaines compositions de ce maître. Adamo Scultori se livra au commerce des estampes. Son nom se voit au bas d'un grand nombre de planches qu'il se contenta d'éditer et auxquelles il ne mit certainement pas la main. Dans ce nombre, quelques-unes ont été exécutées à la fin du siècle, d'après Martinelli et Zuccharo.

Nous avons restitué aux graveurs dont nous venons de parler leur véritable nom, celui de Scultori. Il y a peu d'années encore, ils passaient pour être de la famille des Ghisi, parce qu'un artiste de ce nom, le plus illustre, il est vrai, des graveurs Mantouans au seizième siècle, ayant absorbé en lui toutes les qualités essentielles de l'école fondée sous l'influence de Jules Romain, avait en même temps accaparé la réputation des graveurs venus avant lui. Mais entre Georges Ghisi et les Scultori il n'existait pas de lien de parenté. Leur patrie fut la même, voilà tout. Georges naquit vers 1520. On suppose qu'il travailla chez Giov. Battista Scultori en compagnie de Diana et d'Adamo, avec lesquels son talent a plus d'un point d'affinité. Il les surpassa promptement néanmoins et quitta plus tôt qu'eux l'école de Mantoue. Fort jeune, il se rendit à Rome. Il y étudia les estampes de Marc-Antoine, qu'il chercha à imiter, et s'inspira des compositions de Raphaël et de

Michel-Ange. D'après ce dernier, il grava les *Prophètes* et les *Sibylles*, montra une science de dessin consommée et fit passer dans ses estampes la grandeur des compositions de la voûte de la chapelle Sixtine. Son burin, un peu lourd, rend cependant d'une façon attristée ces nobles figures et accuse une exécution pénible. Mais les gravures de Georges Ghisi sont très-supérieures aux autres estampes de l'école de Mantoue, et, à côté des ouvrages de Marc-Antoine, elles sont dignes d'occuper la place que tiennent les peintures de Jules Romain auprès des compositions sublimes de Raphaël. En un mot, elles résument la manière de cette école qui, après s'être formée par l'étude des ouvrages de Jules Romain, devait se retremper à Rome, et en face des chefs-d'œuvre du maître connaître enfin ce style incomparable, ce goût sans rival qu'elle avait seulement entrevus dans l'interprétation de l'élève.

Après George Ghisi l'influence de Marc-Antoine ne tarda pas à disparaître. De même que l'école des grands maîtres tels que Raphaël et Michel-Ange s'évanouit presque complétement en Italie à la fin du seizième siècle, celui qui avait attiré à ses leçons non-seulement presque tous les graveurs de la Péninsule, mais encore des Français, comme Béatrizet ; des Allemands, comme Georges Pencz, Barth. Beham et Jacq. Binck, perdit rapidement son autorité. Une nouvelle école surgit à

Rome, l'art se maintint encore quelque temps, mais abandonna les anciens principes, et les successeurs de Marc-Antoine se laissèrent aller à une facilité d'exécution qui les éloigna de cette grandeur, de ce beau et noble style si répandus dans les productions italiennes écloses jusqu'au milieu du seizième siècle. La pratique remplaça le sentiment, l'adresse de l'outil suppléa à la pensée que l'on négligeait, à l'expression absente. C'est l'influence d'Augustin Carrache qui paraît alors dominer; du moins sa manière est prise pour modèle par un grand nombre d'artistes venus à Rome où l'école de gravure, au dix-septième siècle, réunit autant d'étrangers que de nationaux. Si Baptista Franco fait preuve, à de longs intervalles, de respect et d'admiration pour les grandes traditions, son œuvre, presque en entier, est consacrée à des objets antiques, et son dessin singulièrement négligé ne rappelle en aucune manière celui de Marc-Antoine. Et pourtant c'est le seul artiste qui semble se souvenir encore du maître. Quant à ceux qui vinrent après lui, Giov. Batt. Coriolano et Valerian Regnart, le premier grava froidement et sans précision un grand nombre de vignettes et de sujets emphatiques inspirés par les peintres de l'école; le second s'employa à reproduire des dessins d'architecture, des armoiries et des compositions allégoriques, car l'allégorie envahit tout et devint souvent incompréhensible

à force d'être recherchée. Peu importe, elle fournit à Olivier Gatti, à Francesco Brizio, à Raffaello Guidi et à bien d'autres Italiens leurs modèles habituels.

Le cardinal Barberini, devenu pape sous le nom d'Urbain VIII, protégeait le genre, suggérait un grand nombre de ces inventions futiles, et les abeilles qui composent les armoiries du pontife voltigèrent à l'infini dans ces estampes d'une exécution dure et sans caractère individuel. Corneille Cort, François Villamène, Jo. Fréd. Greuter, Théodore Cruger arrivèrent d'Allemagne; de France accourut Philippe Thomassin, accompagné de quelques émules, et tous, Allemands et Français, cédant à l'attraction générale, s'empressèrent d'adopter la manière des artistes romains le plus en vogue. Il n'est que trop certain qu'on dirait les planches exécutées au dix-septième siècle en Italie dirigées par le même goût, en quelque sorte exécutées par la même main, à ce point qu'il serait fort difficile, si leurs auteurs n'avaient pris soin d'y mettre leur nom, d'attribuer sûrement à l'un plutôt qu'à l'autre telle ou telle estampe. Ce sont les peintres attardés de l'école de Michel-Ange qui inspirèrent ces graveurs, et, comme on sait, cette école si admirable, à ne considérer que les œuvres de celui qui en fut le chef, exagérée déjà sous l'influence de Baccio Bandinelli, devint tout à fait fausse, outrée et boursou-

flée dans les travaux de la seconde génération des disciples du peintre de la Sixtine.

Parmi les artistes de l'école romaine qui doivent encore être cités, n'oublions pas Pietro Santo Bartoli qui reproduisit d'une pointe habile, relevée de burin, un grand nombre de bas-reliefs et de statues antiques. Winckelmann conseillait aux jeunes gens qui voulaient prendre une idée juste de l'antiquité de consulter les estampes de Pietro Santo Bartoli, et l'avis du célèbre historien de l'art antique prouve beaucoup assurément en faveur du travail de l'artiste. Mais aujourd'hui on est plus exigeant qu'autrefois ; et maintenant que les moyens de reproduction ont atteint un degré de perfection qu'ils étaient loin d'avoir du temps de Winckelmann, nous ne sommes pas disposés à accorder à Pietro Santo Bartoli une part aussi grande d'admiration. Ses estampes d'après la colonne Trajane, par exemple, tout en fournissant de précieux documents sur les costumes et les armes des anciens, n'expriment pas d'une façon suffisante le style des figures de ce monument. Les moulages du musée du Louvre, nous permettant de comparer la copie à l'original, nous obligent à quelques réserves. Quoi qu'il en soit, Pietro Santo Bartoli fut l'un des premiers, sinon à retracer dans leur véritable caractère les monuments antiques, du moins à leur consacrer presque exclusivement son talent, et c'est à l'aide de ses es-

tampes, presque autant que par les œuvres elles-mêmes, que l'art grec et l'art romain furent connus de la plupart des artistes nés au commencement de ce siècle.

A la fin du dix-huitième siècle, quand la gravure semblait morte dans presque toute l'Italie, elle était encore pratiquée à Rome. Deux artistes d'un talent à peu près semblable, Dominique Cunégo et Antoine Capellan, s'attachaient à reproduire plusieurs ouvrages de Michel-Ange qu'il était impossible de connaître, à moins d'aller les voir sur place. Dominique Cunégo, né à Vérone en 1727, s'adonna d'abord à la peinture ; il travailla chez Francesco Ferrari, puis, après avoir étudié en Allemagne les éléments de la gravure, il se fixa à Rome, et c'est alors qu'épris d'une singulière admiration pour Michel-Ange, il se donna la tâche de graver les peintures de la chapelle Sixtine. Antoine Capellan s'associa à lui pour cette entreprise. Né à Venise vers 1740, il avait quitté sa patrie pour venir habiter Rome, et ce fut lui qui grava la *Création de la femme* et *Adam et Ève chassés du Paradis terrestre*. Ces artistes ne possédaient ni l'un ni l'autre assez de sûreté dans le dessin pour copier des pages si sublimes. Ils restèrent donc fort loin de leurs modèles. D'un burin lourd et dénué de souplesse, leurs estampes ne donnent qu'un aspect très-amoindri, très-affaibli des peintures originales, et leur principal

mérite, lorsqu'elles parurent, fut de retracer des ouvrages qui, en partie du moins, n'avaient pas encore été reproduits.

Ici doit s'arrêter l'histoire de la gravure en Italie. Pousser plus loin notre examen nous mènerait bien au delà des limites de notre cadre. Nous pourrions sans doute parler des ouvrages ultra-pittoresques des frères Piranesi et mentionner des artistes plus rapprochés de nous qui semblèrent un moment faire refleurir en Italie l'art du graveur. Raphaël Morghen, Paolo Toschi et Giuseppe Longhi jouirent au début de ce siècle d'une réputation considérable que justifie, jusqu'à un certain point, leur habileté à manier le burin. Mais ces artistes, quel qu'ait été leur talent, s'inspirant presque toujours d'œuvres exécutées deux siècles auparavant, ne pouvaient guère s'identifier avec leurs modèles. Ils leur restèrent donc fatalement inférieurs. En ne nous occupant que des maîtres, en accordant une mention seulement aux artistes qui, aux différentes époques, attirèrent les regards des gens de goût et appelèrent l'attention par un caractère bien personnel, peut-être avons-nous fait ressortir la grandeur de l'art italien mieux que si nous avions parlé de tout le monde et distribué trop minutieusement à chacun une part d'éloge ou de blâme.

III

LA GRAVURE EN ESPAGNE

Giuseppe Ribera et Francesco Goya.

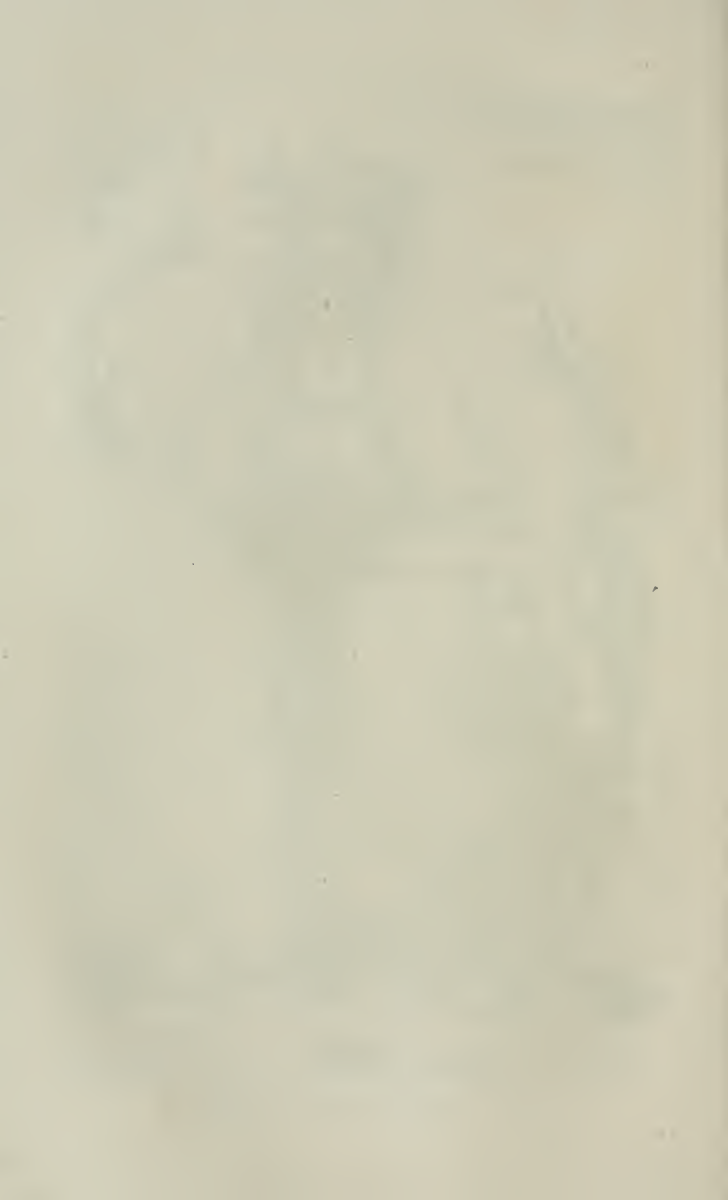
L'histoire de la gravure en Espagne est presque impossible à écrire. L'art de ce pays est à peine connu au dehors, et les historiens indigènes ou les hommes qui, ayant longtemps séjourné en Espagne ont pu faire de l'art national l'objet de leurs études, s'accordent à reconnaître que la gravure fut peu pratiquée dans ce pays, encore moins encouragée. Nous savons bien qu'on attribue à Velasquez et à Murillo quelques planches anonymes rappelant le goût de dessin de ces maîtres et qui reproduisent incontestablement des peintures exécutées par eux. Mais d'une attribution à une certitude, il y a loin. Or, on ne peut fournir de preuve certaine et, sans l'autorité des hommes qui émettent ces supposi-

tions, celles-ci n'auraient aucune valeur. En réalité, Ribera est le seul des peintres célèbres nés en Espagne que l'on puisse mentionner d'une façon positive comme ayant manié la pointe. Gravées avec une grande liberté et dans une couleur un peu âpre qui rappelle les peintures de l'artiste, ces estampes méritent l'estime qu'on leur accorde généralement, et le *Poëte* et le *Martyre de saint Barthélemy*, les deux plus belles pièces du maître, feraient honneur à n'importe quelle école.

Mais après le nom de Ribera, on n'en trouve plus jusqu'au commencement du dix-neuvième siècle qui jouissent de quelque renommée, et les planches de Salvador Carmona, de Manuel Esquivel, de Francisco Muntaner, ou gravées par d'autres artistes d'un talent non moins médiocre, ne suffisent pas à représenter une école. Ces graveurs, qui emploient toujours le burin, prennent d'ailleurs le plus souvent pour modèles des ouvrages sans valeur qu'ils reproduisent sèchement, et lorsqu'ils s'adressent aux maîtres de l'art, à Velasquez, par exemple, ils sont trop peu habiles pour transmettre au métal l'aspect puissant et la couleur harmonieuse des œuvres de l'illustre peintre Espagnol. Nous sommes donc contraints, pour rencontrer un homme d'une originalité bien caractérisée, d'une habileté réelle, d'arriver de suite à Francesco Goya, à vrai dire le seul graveur dont l'Espagne puisse être fière. Il naquit en Aragon,



Fig. 6. — Le Poëte, estampe de G. Ribera.



à Fuendetolos, le 30 mars 1746, et mourut à Bordeaux le 16 avril 1828. Il fut tour à tour peintre, graveur et lithographe, et son historien le plus récent, M. Charles Yriarte, a consacré un gros volume à passer en revue ses fresques, ses tableaux de genre, ses portraits ou ses estampes. Le nombre en est considérable. Mais nous croyons, à en juger par les peintures que nous avons vues et par les reproductions qui accompagnent le volume de M. Yriarte, que Goya gagne à être étudié comme graveur[1]. Son habileté en ce genre est incontestable, tandis que nous croyons plusieurs de ses portraits et quelques-uns de ses tableaux, ses tableaux religieux surtout, fort au-dessous de la réputation qu'on prétend leur faire. Une certaine harmonie de couleur, harmonie sombre, les distingue. Mais le dessin des figures est trop négligé, et il semble que, de parti pris, l'artiste exclue trop volontiers la beauté et se complaise dans des scènes horribles. Ses estampes offrent bien les mêmes tendances. Cependant elles rachètent par une rare entente de l'effet et une justesse de mouvement plus grande ce que les sujets, assez tristes en eux-mêmes, ont de repoussant et de lugubre. Goya est le peintre de la passion et de la vie. Il est

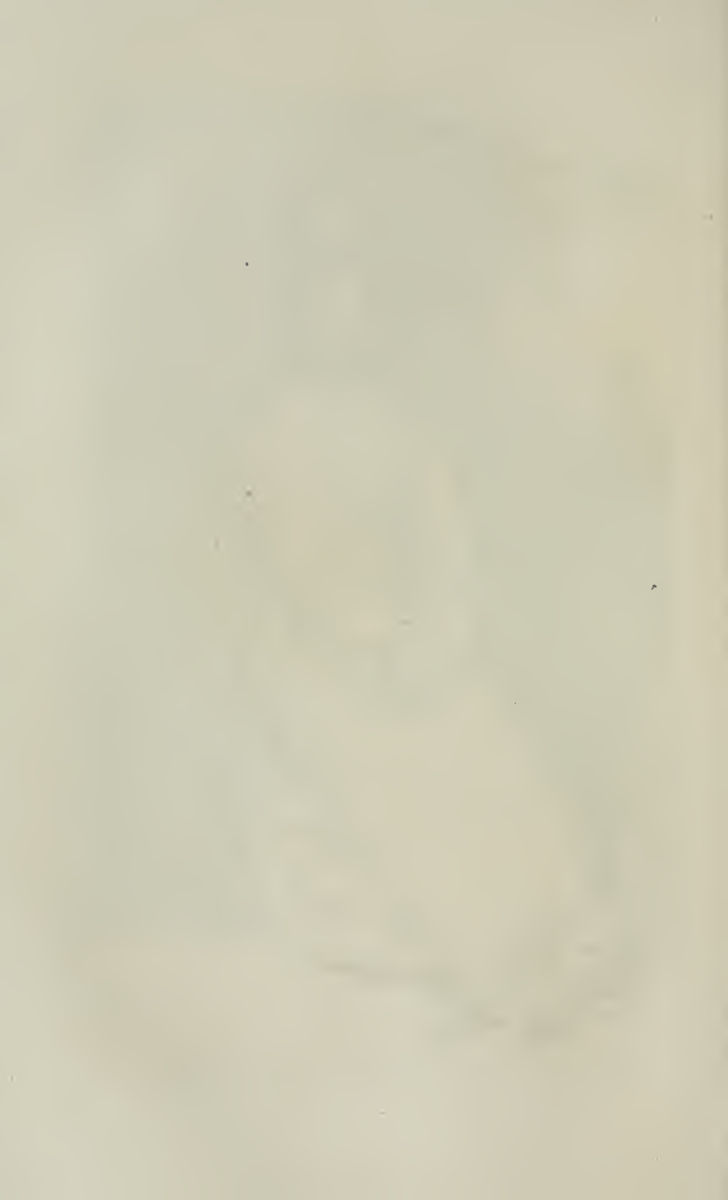
[1] La plupart des estampes mises au jour par F. Goya sont exécutées d'après ses propres dessins; cependant il en est un certain nombre qui reproduisent des portraits peints par Velasquez. Celles-ci, gravées uniquement à l'eau-forte, donnent une idée très-juste des tableaux originaux.

sceptique, railleur, toujours mécontent. La liberté dont il se fait l'apôtre et qu'il souhaite pour sa patrie opprimée le préoccupe uniquement. Les massacres affreux auxquels il nous fait assister sont l'œuvre du despotisme et nous apparaissent, à travers son imagination, plus horribles encore qu'ils n'ont été en réalité.

Dans les estampes de l'artiste espagnol, le fantastique joue un grand rôle et la magie du clair-obscur fait excuser l'incorrection du dessin et des fautes de goût faciles à saisir. Le travail particulier du graveur, qui consiste à mélanger habilement l'aquatinte et l'eau-forte, est d'ailleurs fort intéressant. Aucun artiste n'avait su, avant lui, tirer de ces deux procédés, venant au secours l'un de l'autre, un aussi bon parti, et Goya restera comme le seul graveur de talent que l'Espagne ait constamment inspiré. Il vivra aussi parce qu'il a introduit dans l'art de la gravure un procédé nouveau qu'avait pressenti, mais que n'avait pas utilisé Rembrandt lui-même, le maître du clair-obscur, le prince de l'eau-forte.



Fig. 7. — Le Supplicié, eau-forte de F. Goya.



IV

LA GRAVURE DANS LES PAYS-BAS

Les graveurs sur bois du quinzième siècle. — Les graveurs sur métal primitifs. — HOLLANDE : Rembrandt, Ruysdael, et Paul Potter. — BELGIQUE : Rubens, Bolswert, Paul Pontius et Ant. Van Dyck.

Il est difficile, au quinzième siècle, de ne pas étudier collectivement l'art de la Hollande et l'art de la Flandre. En effet, ces deux pays eurent à l'origine des intérêts communs : l'art y eut le même caractère et les mêmes formules pendant un certain temps, et il ne prit une importance séparée et distincte qu'au milieu du dix-septième siècle, lorsque Rembrandt, d'une part, Rubens, de l'autre, eurent fondé, chacun dans sa patrie, une école qu'ils dirigèrent eux-mêmes ou qu'ils inspirèrent.

La question de savoir si ce fut dans les Pays-Bas plutôt qu'en Allemagne que les premières estampes

sur bois furent imprimées a été de tout temps le sujet de vifs débats. Chose singulière, cette histoire de l'origine de la gravure, intimement liée à l'histoire des commencements de l'imprimerie, devient de plus en plus obscure à mesure que de nouveaux documents se produisent, et ceux qui fournissent ces pièces, au bas desquelles est gravée une date qui fait reculer de quelques années l'époque de l'invention, paraissent ordinairement animés d'un amour-propre de clocher plus propre à les aveugler qu'à les éclairer. Il est certain que la plupart des historiens de la gravure, Allemands de naissance et de cœur, voient avec regret leur pays dépouillé de l'honneur de l'invention de la gravure ; mais les Hollandais soutiennent énergiquement un droit de priorité que nous croyons, quant à nous, fort justement établi. N'oublions pas d'ajouter que les Italiens apportent, non sans un légitime orgueil, des documents à l'appui de prétentions analogues, et que les Français ont tenté, mais sans aucun succès, il faut bien le reconnaître, de prendre rang, eux aussi, parmi les premiers inventeurs.

Gravure sur bois. — Pour nous, c'est dans les Pays-Bas, à Harlem, que parut pour la première fois le *Speculum humanæ Salvationis.* C'est un livre pieux, orné de gravures sur bois, témoignant d'une certaine connaissance de l'art, et, bien plus que

les images isolées publiées antérieurement, accusant du savoir, de la recherche dans la composition. Quatre éditions de cet ouvrage se succédèrent, toutes sans date, sans nom d'imprimeur et sans désignation du lieu où elles ont été imprimées. Mais deux sont en hollandais et deux en latin. Or, le dialecte hollandais employé est celui qui se parlait dans les Pays-Bas vers la fin du quatorzième siècle ou au commencement du quinzième ; du moins voilà ce qu'affirment des érudits fort bons juges en pareille matière, et cette opinion, suivant nous, donne à l'origine de ces livres une sanction bien concluante. Maintenant si l'on jette un regard en arrière et ailleurs, on sera bien obligé d'avouer que nulle part, dans aucun pays, allemand ou autre, on n'avait encore vu se produire un ouvrage de gravure supérieur au *Speculum humanæ salvationis* ou à la *Bible des pauvres* ou seulement les égalant même de loin. L'influence des Van Eyck s'y fait sentir ; en effet, le dessin des planches est dans le goût de ces maîtres aussi bien que l'agencement des figures. A cette époque reculée, c'est-à-dire dans les premières années du quinzième siècle, l'Allemagne peut-elle citer un peintre qui ait exercé une autorité comparable à celle de Van Eyck ? Assurément non. Ayons donc toujours en vue cette vérité, à savoir qu'une école n'existe que le jour où elle produit une œuvre digne d'intérêt ou d'admiration et que,

en art comme en tout autre chose, une invention n'est réellement utile, partant louable, que lorsque ses résultats sont satisfaisants et tout à fait significatifs.

Si nous croyons devoir refuser aux Allemands une gloire à la défense de laquelle ils ont dépensé pourtant une érudition bien patiente, un savoir réel et de pénibles recherches, nous reconnaissons qu'ils prirent au développement de la gravure une part assez importante pour balancer cet avantage des Pays-Bas, et nous ne manquerons pas d'étudier avec soin, dans leur pays, l'histoire d'un art à la tête duquel se trouvent deux grands maîtres, Albert Dürer et Martin Schongauer.

Aux Pays-Bas revient donc, avec l'honneur d'avoir trouvé les premiers modes d'impression, préparant ainsi l'invention que Gutenberg devait perfectionner et rendre pratique, celui non moins grand d'avoir produit les premières planches sur bois dignes d'attention. Les livres que nous avons cités plus haut remplacèrent les manuscrits jusqu'alors uniquement en usage. Ce fut un bienfait immense, car exigeant un travail long et minutieux, les manuscrits coûtaient fort cher. A cause de cela, ils étaient à la portée seulement des personnes aisées, et le peuple et les classes pauvres qui n'en pouvaient avoir se trouvaient, conséquence inévitable, voués à l'ignorance. On publiait, il est vrai, nombre de planches sur bois accom-

pagnées de courtes légendes. Mais était-ce là un bien puissant moyen d'instruction? Heureusement l'imprimerie vint changer ces conditions inégales, et l'on comprend quels mutuels et puissants services purent se rendre la gravure xylographique et la typographie liées étroitement, agissant simultanément.

L'école de peinture que les Van Eyck dirigeaient et dans laquelle Hans Memling travailla quelque temps eut un trop grand retentissement pour que plusieurs artistes n'aient pas de suite éprouvé le désir de s'exercer à la gravure, art nouveau, qui permettait de multiplier à l'infini les productions de ces maîtres. Sans offrir autant de ressources que la peinture, il permettait cependant de tirer un profit plus immédiat et n'obligeait pas à des études aussi complètes. Les gravures sur bois qui parurent dans les Pays-Bas au quinzième siècle sont nombreuses. A Amsterdam, à Anvers furent publiés des livres ornés de planches qui proclament l'utilité de la découverte et qui se distinguent par une netteté d'exécution et par une sorte de sentiment de la vérité qu'on ne trouve pas ailleurs. C'est que vainement on eût cherché autre part des modèles comparables à ceux que les graveurs flamands avaient sous les yeux. Alors qu'ils ne s'appliquaient pas à les imiter servilement, ils n'avaient garde de les négliger tout à fait, et sans en avoir toujours conscience, même involontaire-

ment, ils subissaient l'ascendant des maîtres qui dominaient l'école.

Les noms des nombreux artistes qui taillèrent le bois au quinzième siècle et au commencement du seizième siècle ne sont pas connus ; par suite, il n'est pas facile de désigner leurs travaux d'une manière claire, aisément saisissante. Toutes les planches primitives de provenance flamande sont nées sous l'influence de l'art qui florissait à la cour des ducs de Bourgogne, et les dessins que les graveurs reportaient sur le buis ou sur le poirier ont des qualités trop pareilles, sans différences assez distinctes pour que le classement en soit possible. Les figures sont courtes, souvent difformes ; les types de têtes manquent de grandeur, mais les mouvements ne sont pas en général dépourvus de justesse, et l'expression est ordinairement poussée jusqu'à l'exagération. Enfin le bois a été parfois coupé avec adresse, et que l'on donne à Jacob Cornelisz ou bien à Jean Walter Van Assen les pièces qui portent le monogramme composé d'un I et d'un A séparés par un double A croisé avec un V, on ne pourra leur refuser une intention pittoresque et une véritable habileté manuelle.

Gravure sur métal. — Les premiers artistes des Pays-Bas qui gravèrent sur métal se rapprochent par le style, — s'il est permis d'appliquer un si grand mot à des œuvres naissantes, — de leurs pré-

décesseurs les graveurs sur bois. C'est la même influence qui les inspire, c'est la même volonté qui les guide. Le maître anonyme que l'on désigne, faute de renseignements précis, sous le nom de *graveur de l'année* 1480 laissa un grand nombre d'estampes. Nous les avons examinées au musée d'Amsterdam. Toutes témoignent à la fois de beaucoup d'indécision dans le dessin et de quelque expérience de la gravure. Elles représentent tantôt des sujets de sainteté, tantôt des scènes joyeuses et donnent de l'art, à cette époque, une idée assez exacte. Le dessin que les peintres et les miniaturistes connaissaient déjà à fond, sous la main des artistes qui tenaient un burin, perdit de sa précision, de son exactitude; les mouvements des figures se contournèrent et touchèrent quelquefois au grotesque. Si bien que l'art des Van Eyck et d'Hans Memling n'eut qu'une médiocre influence sur le *graveur de l'année* 1480, qui, par exemple, ne donna jamais au visage de la Vierge l'accent de pureté et de naïveté dont les maîtres de l'école Brugeoise se plaisaient toujours, au contraire, à la parer. On dirait qu'il demanda de préférence ses inspirations aux primitifs de Cologne. Aussi par ce côté semblerait-il se rapprocher de l'école des bords du Rhin. Mais il appartient bien à l'école néerlandaise par la façon dont il taille le cuivre. C'est même là un de ses principaux mérites, car son burin est fin et moelleux. Qui sait, si, avant de

graver des estampes, cet artiste anonyme n'avait pas exercé la profession d'orfèvre?

Un autre anonyme, connu celui-là sous les noms de *Maître à la navette* ou de *Zwoll*, aurait travaillé, si l'on en croit les historiens, à une époque peu éloignée du *maître de* 1480 ; sa manière, cependant, est plus accentuée et ressort d'un art plus avancé. Quoique des planches de son œuvre rappellent par leur rudesse l'école primitive, d'autres paraissent démontrer qu'il grava jusqu'au milieu du seizième siècle. Ainsi dans le *Christ en croix*, estampe d'une bien grande dimension pour l'époque où elle vit le jour, la Vierge évanouie au pied de la croix n'est pas sans analogie avec la même figure dans une peinture de Quentin Metzis exposée au musée d'Anvers. Nous ne voulons pas dire cependant que le graveur ait voulu reproduire les œuvres du célèbre peintre Anversois, né vers 1460 ; mais pourquoi donc serait-il impossible de le ranger au nombre des imitateurs de Quentin Metzis ou parmi ceux qui s'aidèrent du talent de ce maître? Son burin, au surplus, avait de la souplesse ; mais il a ignoré les progrès accomplis dans les autres contrées. Le *Maître à la Navette* ne dut jamais quitter les Pays-Bas ni même connaître les estampes exécutées en Italie et en Allemagne ; sa manière ne laisse pas soupçonner la moindre influence étrangère et, uniquement occupé de sujets pieux, son burin ne

retrace que des compositions conçues dans le goût de l'école patronnée par les ducs de Bourgogne. Chose certaine, il n'eut pas manqué de se rendre à l'autorité de Martin Schongauer, venu avant lui, s'il avait étudié les estampes de ce maître.

Auprès des artistes que nous venons de citer, voici un maître qui résuma toutes les qualités de l'école primitive et qui occupe dans l'histoire de l'art une place considérable. Nous voulons parler de Lucas de Leyde, qui naquit en 1493. Il apprit son métier de graveur chez un armurier et chez un orfévre et de très-bonne heure fit preuve de talent. En 1508, c'est-à-dire à l'âge de quinze ans, ne produisit-il pas, en effet, sa première estampe? et quelque timidité qu'on y signale, dans celle-là comme dans plusieurs qui suivirent, on pressent déjà un avenir glorieux. Avant Lucas de Leyde, nul graveur n'avait pris autant de souci de la perspective ni cherché avec autant de soin à donner aux compositions compliquées une clarté qui met chaque personnage à son plan, chaque objet à sa place, une netteté qui agrandit l'espace où s'accomplissait la scène. Lucas de Leyde connut Albert Dürer ; lorsque ce grand artiste vint à Anvers en 1520, il fit avec lui échange d'estampes ; cependant s'il emprunta quelque chose au talent de l'illustre allemand, ce fut beaucoup moins que la plupart de ses contemporains. Le fait est qu'il garda sa manière particulière d'interpréter les sujets qu'il

inventait et que l'allure matérielle de son burin n'éprouva pas non plus de transformation sensible. L'expérience et la pratique le rendirent, cela se conçoit, de plus en plus maître de son outil ; mais il conserve le même goût de dessin depuis ses premières planches jusqu'à ses dernières. Prenant ses modèles dans ce qu'il avait habituellement sous les yeux, il n'a pas craint de donner à la reine de Saba, à Esther, à Dalila les costumes de la classe riche de la société hollandaise, et le sentiment inné d'élégance dont il était doué lui a fourni un type singulièrement distingué, bien plus près de la beauté que tous ceux des autres maîtres de son temps. Son *Ecce homo* peut être regardé comme une des pièces les plus importantes, au point de vue de l'art, qu'il ait jamais imaginées. Elle offre aussi un intérêt d'un autre ordre. La scène se passe sur la place publique d'une ville flamande, toute bordée de maisons à pignons, et le graveur, peu préoccupé de la vérité historique, alors encore assez indifférente, a vêtu les bourreaux et les spectateurs à la mode de son époque. Et il faut lui en savoir gré, parce qu'en agissant ainsi il nous a légué un document fort important pour l'histoire des costumes et des mœurs néerlandais pendant la première partie du seizième siècle. Quoique préférant d'ordinaire les sujets religieux ou d'un caractère élevé, Lucas de Leyde ne dédaigna pas non plus de traiter des scènes intimes

ni des compositions où des *paysans* et des *gueux* jouent les principaux rôles. Dans cet ordre d'idées,



Fig 8. — L'Espiègle, estampe de Lucas, de Leyde.

il exécuta même la pièce la plus rare et la plus recherchée de son œuvre, les *Paysans en voyage*,

estampe connue sous le nom de l'*Espiègle*. C'est cette planche, exécutée par un artiste amoureux de l'élégance et de la distinction, qui inaugura l'énorme série d'estampes sur les *gueux* et les *paysans* que plus tard les Téniers, les Ostade, Dusart et d'autres inspirèrent ou produisirent.

Les graveurs qui vécurent du temps de Lucas de Leyde et qui travaillèrent à côté de lui n'eurent point son talent ni sa manière de rendre la nature. Ils s'exemptèrent de l'influence du maître qui les dominait, et, disons-le, souvent leurs travaux ne révèlent pas une haute intelligence de l'art. Dirck van Staren, artiste surnommé le *Maître à l'Étoile* fait pourtant exception. Dans certaines estampes signées des lettres D V séparées par une étoile, *Saint Luc peignant la Vierge*, le *Déluge* et un *Saint agenouillé devant la Vierge tenant dans ses bras l'enfant Jésus*, l'auteur se montre graveur adroit, habile et dessinateur expérimenté ; les figures sont élégantes et fines, et le soin avec lequel l'atelier de saint Luc est décoré témoigne d'une aptitude singulière à agencer les ornements — ceux-ci rappellent au surplus ceux de Lucas de Leyde. — Les rares estampes du *Maître à l'Étoile* méritent d'être recherchées. Nous venons d'indiquer les plus intéressantes et les meilleures.

Le *Maître à l'Écrevisse*, qui travaille à la même époque que le *Maître à l'Étoile*, fut indépendant et s'inquiéta peu de la manière de ses devanciers.

Les vierges qu'il grava sont laides et prétentieuses, grimaçantes et d'un dessin insuffisant ; toutes les figures qu'il inventa sont trapues et ramassées ; son dessin est lourd, maladroit ; son burin indécis, inhabile. En définitive, l'attention que l'on accorde aux ouvrages de cet artiste nous paraît très-exagérée et, à notre avis, ne repose sur rien autre chose que sur la rareté des pièces. En même temps que le *Maître à l'Écrevisse*, Alaert Claas publia un grand nombre d'estampes qu'il signa de son nom. Mais ce ne fut pas un artiste bien original. A ses débuts, il se contenta du rôle de copiste. Il imita certaines estampes de Lucas de Leyde, de Beham, d'Aldegrever et d'Albert Dürer ; il peut prendre rang parmi les *petits maîtres*, sans avoir cependant la sûreté de burin des artistes que l'on désigne sous cette dénomination collective. Son burin est sec, ses tailles sont espacées et ses figures d'un modelé peu cherché. Quoi qu'il en soit, son œuvre ne se compose pas seulement de copies, et les estampes dont on lui attribue l'invention aussi bien que la gravure n'offrent pas de caractère particulier qui les rende dignes d'estime : on y trouve de la facilité, mais le dessin en est pauvre et l'expression à peu près nulle.

Un autre artiste néerlandais, Corneille Matzys, se rattache également à l'école des *petits maîtres*, au moins pour une moitié de son œuvre. Les estampes qui portent son monogramme et qui

furent exécutées entre les années 1537 et 1552, sont généralement de petites dimensions. Ce sont aussi ses meilleures, et lorsqu'il nous montre des paysans et des paysannes conversant deux à deux, courant ensemble ou se racontant leurs misères, il parvient à nous intéresser et semble suivre sa véritable voie. Mais il fit le voyage d'Italie et modifia sa manière, essayant, sans y réussir, d'ennoblir son dessin au contact des œuvres italiennes; aussi la *Pêche miraculeuse*, estampe d'une dimension relativement très-grande, se trouva au-dessus de ses moyens, et son burin ne put s'élever jusqu'au style de Raphaël. Il rendit pauvrement et sans aucune précision le célèbre carton. Du reste, aucune des planches de Matzys exécutées sous l'influence italienne ne vaut celles qu'il inventa simplement, sans de grands efforts, selon l'esprit de sa nation. Résultat nullement fait pour surprendre : un Néerlandais, un homme du Nord, ne peut répudier les instincts de sa race, se défaire des allures si particulières à l'art de son pays pour en épouser d'absolument contraires. En Italie, il rencontre des principes tout différents de ceux dans lesquels il a été élevé, qui lui font entrevoir un but autre que celui vers lequel le portaient ses conditions natives. Il prétend s'y attacher et les servir cependant. Et qu'arrive-t-il? Sans doute il parvient à marquer ses ouvrages de l'influence qu'il est venu chercher si loin, mais aussi, conséquence natu-

relle, dans ses ouvrages le cachet national est réduit à bien peu de chose, ou plutôt à rien. C'est-à-dire que dans cette évolution de goût et de manière, perdant beaucoup plus qu'il ne gagne, en échange d'une apparence italienne toujours douteuse, il compromet, sans retour quelquefois, ce qui ajoute tant à l'intérêt et au mérite d'une œuvre : le caractère, l'originalité. Malheureusement dans les Pays-Bas le mouvement qui porta les peintres à émigrer en Italie fut à peu près général au seizième siècle. Ne dirait-on pas que la Hollande et la Flandre ne pouvaient suffire à un artiste, inspirer un maître? L'avenir, Dieu merci, s'est chargé de démontrer le contraire, et dès que les graveurs et les peintres néerlandais devinrent sédentaires, sans sortir de chez eux, avec leurs seules ressources, ils surent fonder une école célèbre. Ce n'est qu'au dix-septième siècle que cette sagesse leur vint, et il fallut pour cela deux grands maîtres, Rembrandt et Rubens. Jusque-là, c'est-à-dire pendant tout le seizième siècle, depuis Lucas de Leyde jusqu'aux graveurs d'un ordre inférieur que nous avons cités plus haut, aucune œuvre digne de remarque ne fut produite par les artistes de la Hollande ou de la Flandre. Lambert-Lombard, Adrien Collaert, Martin Hemrskerke, Dirck Volkert Curenbert et quantité d'autres passèrent la plus grande partie de leur existence à Rome, s'épuisant à poursuivre là un idéal au-des-

sus de leurs forces. Le nombre de leurs ouvrages fut énorme, il est vrai, mais, fécondité stérile, cette activité extraordinaire ne tendait à rien moins qu'au dépérissement de l'art. Travaillant pour le commerce, les graveurs inondaient le marché de sujets pieux, se livraient à l'allégorie, cette maladie de l'Italie en décadence, et, pressés de produire, ne songeaient guère à ce qui, par-dessus tout, eût dû les préoccuper : la beauté ou la recherche du vrai. Nous aimons mieux, après avoir accusé les tendances de l'école des Pays-Bas à ses débuts, après avoir indiqué la fâcheuse direction qu'elle suivit si longtemps, passer rapidement et nous arrêter de préférence aux œuvres qui constituent sa force et sur les artistes qui en feront éternellement la gloire.

Ici une distinction est nécessaire. Jusqu'à présent nous avons confondu l'art hollandais et l'art flamand, qui marchent de front, en effet, jusqu'au commencement du dix-septième siècle. Mais il faut maintenant les séparer, car les tendances artistes de ces deux pays varient à mesure que leurs intérêts cessent d'être unis. La Hollande se constitue et prend une direction qui n'a plus rien de commun avec les aspirations de la Flandre ; un maître naît chez elle ; il change brusquement les habitudes de l'école, et ce maître, qui tient la tête de l'art, c'est Rembrandt Van Rhyn

Rembrandt naquit en 1607[1]. Le lieu de sa naissance n'est pas connu d'une façon bien certaine; cependant tout semble prouver qu'il vit le jour à Leyde, où sa famille était établie depuis longtemps. Son père le destina d'abord à l'étude de la jurisprudence. Conséquemment, il commença par lui faire apprendre le latin, pour qu'il fût en état de suivre plus tard les cours de l'Université de Leyde. Mais Rembrandt se sentait porté vers le dessin et la peinture. De sorte que ses parents, cédant à sa volonté, le placèrent chez un artiste peu connu aujourd'hui, Jacob Isaacson van Swanenburg. Rembrandt étudia trois ans chez ce peintre. Ensuite il fréquenta successivement les ateliers de Pierre Lastman et de Jacob Pinas. Après avoir appris, sous la discipline de ces maîtres, les éléments de l'art, de retour à Leyde, dans la maison de son père, il vola de ses propres ailes. Il acquit promptement une grande réputation; ses premiers ouvrages en peinture comme en gravure furent même

[1] La date de la naissance de Rembrandt a donné lieu à de nombreuses discussions. Les registres de la municipalité de Leyde qui pourraient seuls trancher la question, ont disparu pour l'époque qui nous intéresse. On en est donc réduit à des conjectures qui s'appuient sur l'autorité d'Orlers, bourgmestre de Leyde, sur quelques estampes datées, et sur l'acte de mariage de l'artiste dans lequel il déclare, le 10 juin 1634, être âgé de 26 ans. Nous adoptons ici l'opinion de M. C. Vosmaer (*Rembrandt Harmens van Rijn, ses précurseurs et ses années d'apprentissage*. La Haye, 1863, p. IV–VI), qui après avoir examiné tous les textes et toutes les pièces proposées par les historiens du maître, conclut, timidement toutefois, que Rembrandt dut naître en 1607.

assez remarqués pour qu'il fût plusieurs fois mandé à Amsterdam afin d'y exécuter des portraits. Le 22 juin 1634, Rembrandt se maria avec une riche Frisonne, nommée Saskia Uilenburg. De ce mariage il eut deux enfants. L'un mourut fort jeune, et l'autre, Titus Rembrandt, suivit, mais sans aucun succès, la carrière de son père. Après huit ans de ménage, Saskia mourut elle aussi, laissant toute sa fortune en usufruit à son mari à la condition que celui-ci donnât à son fils une éducation qui lui permît d'occuper une haute position, et que, le jour où il se marierait, il lui constituât une dot. Rembrandt ne demeura pas longtemps veuf; du moins, si l'on ne retrouve aucune trace authentique de cette nouvelle union, nous en sommes informés par les registres d'Amsterdam, qui constatent la naissance de deux enfants assez longtemps après la mort de Saskia.

L'existence de Rembrandt, entièrement consacrée au travail, n'a offert aux historiens aucune particularité digne d'être notée. Il s'éloigna peu d'Amsterdam, ne voyagea pas à l'étranger, et sut trouver autour de lui, en Hollande, des modèles de toute nature qui suffisaient à son génie. Les œuvres de Rembrandt, aujourd'hui si recherchées et que les amateurs, les galeries, les musées se disputent et couvrent de plusieurs couches d'or, n'étaient pas, il s'en faut, du vivant du maître, aussi estimées. En 1656, alors que Rem-

brandt avait dans tous les genres produit ses œuvres capitales, il fut déclaré insolvable et contraint, de par la loi, de vendre sa maison, son mobilier, bref tout ce qui constituait son atelier. Cet événement malheureux porta un coup funeste à l'artiste. Quoiqu'il ait encore beaucoup travaillé depuis cette époque et qu'il ait peint entre autres chefs-d'œuvre les *Syndics des drapiers* du musée d'Amsterdam (1661), sa vie devint de plus en plus ignorée. Longtemps inconnue, et souvent inexactement rapportée, la date de sa mort a été, dans ces derniers temps seulement, révélée par un document extrait des registres de l'état civil d'Amsterdam : Rembrandt fut inhumé dans cette ville le 8 octobre 1669.

Rembrandt fonda l'école hollandaise proprement dite. En même temps, on peut ajouter qu'il la représente complétement. Tous les sujets, il les aborde, et dans tous les genres il se montre artiste inimitable. Qu'il s'adresse aux compositions de l'ordre le plus élevé et représente *Jésus-Christ guérissant les malades* ou la *Résurrection de Lazare*, sa pointe magique obtient de l'eau-forte ce que jamais on ne l'aurait cru capable de donner; cette branche de la gravure, qui semble ne convenir qu'aux motifs intimes, aux compositions exécutées du premier jet, atteint, au contact du génie de Rembrandt, les sommets de l'art et lutte triomphalement avec la gravure d'histoire; et

lorsque le maître nous fait assister à des scènes d'intérieur, quand il nous conduit dans les synagogues, quand il nous montre le sculpteur modelant au pouce une statuette, ou la cuisinière entourée de ses enfants faisant sauter dans la poêle ses coucks, il donne à ces sujets familiers un esprit, une verve, un accent de la nature qui nous intéresse, nous charme, nous attire. Dans les portraits, nul ne donne plus de vie et plus de grandeur. Jean Lutma, le bourguemestre Six ou Rembrandt lui-même, vivront à jamais dans les eaux-fortes qui nous retracent leur physionomie avec tout ce qu'elles ont de spirituel, d'énergique ou de singulier. Devant les beautés de la campagne, Rembrandt est encore tout à fait maître; personne, et pourtant la Hollande a eu d'assez grands paysagistes, n'a su rendre l'aspect de ce pays factice, créé par la main de l'homme, avec une aussi étonnante vérité. Les horizons infinis de ce pays plat, coupé par quantité de canaux et çà et là égayé de moulins à vent, sont exprimés sans monotonie et sans exagération. Les paysages de Rembrandt donnent de la Hollande l'idée la plus juste; l'art avec lequel le maître a su choisir les points de vue, disposer les plans, exprimer enfin ce qu'il a eu devant les yeux, fait que dans ses estampes ce pays humide et triste apparaît par son côté vraiment pittoresque sous un angle tout à fait intéressant et curieux.

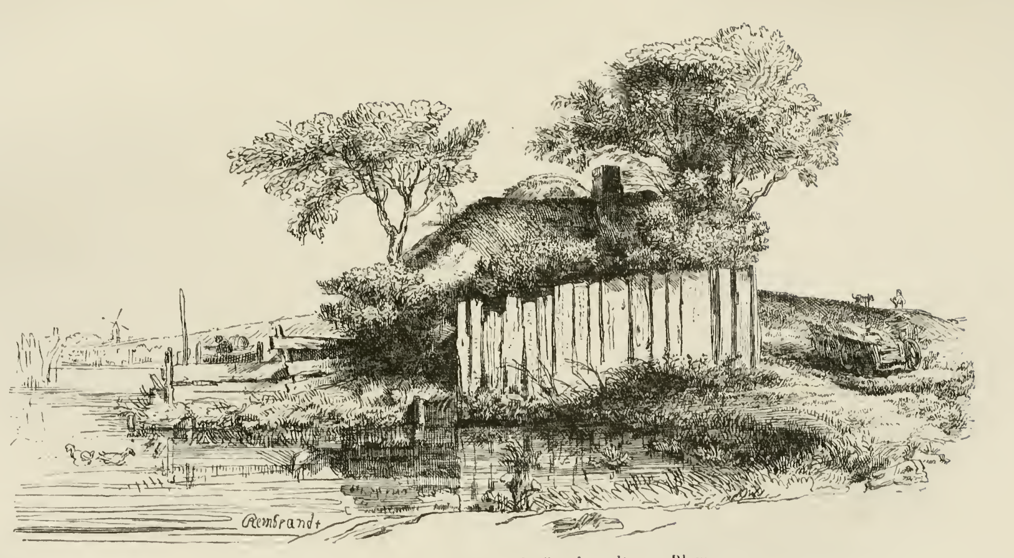
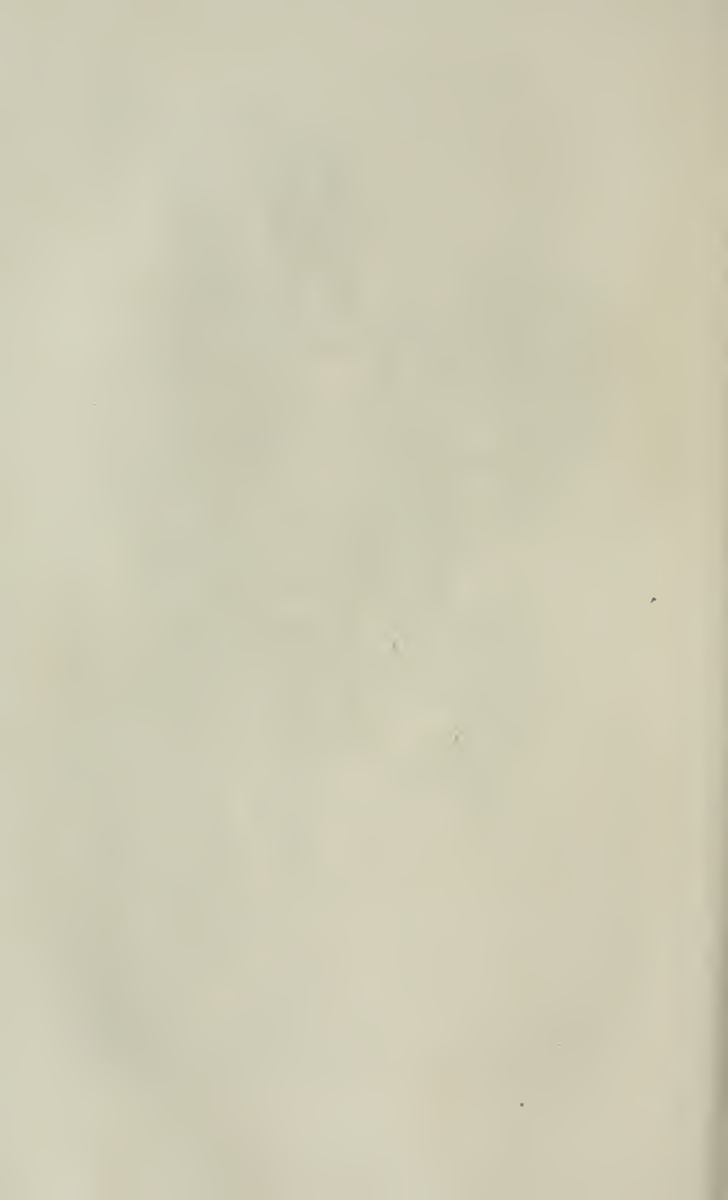


Fig. 9. — Paysage, eau-forte de Rembrandt van Rhyn.



Rembrandt eut des imitateurs ; mais il ne forma pas à vrai dire des élèves, si l'on entend par ce mot ceux qui suivent pas à pas la manière du maître et cherchent à la contrefaire jusque dans ses moyens d'exécution. Trop original d'ailleurs pour se prêter à une imitation servile, pour fournir autre chose qu'une inspiration, son génie primesautier pouvait seulement faire naître et exciter chez quelques graveurs le désir de suivre la voie qu'il avait ouverte. Aussi J. Livens, Ferdinand Bol et Van Uliet, en cherchant à se conformer strictement aux exemples du maître, restèrent loin de leur modèle et n'obtinrent au résumé qu'une réputation médiocre. L'infériorité de ces artistes est manifeste lorsque, s'attaquant directement aux œuvres du maître, ils cherchent à reproduire les beautés qui les distinguent, à en rendre l'aspect à l'aide de procédés analogues. Ces trois imitateurs gravèrent plusieurs fois les compositions de Rembrandt, et non sans talent ; ils ne déployèrent même jamais plus de savoir que lorsqu'ils ne purent s'écarter du sentier frayé par l'illustre maître. Quant aux compositions qu'ils inventèrent et qu'ils reportèrent sur le cuivre, elles offrent quelquefois, à côté de l'intention évidente d'imiter Rembrandt, une exagération dans le dessin qui nuit aux figures, et alors que le maître, en face des types les plus vulgaires et les plus bas, restait grand et poétisait les moindres sujets, eux, ses

imitateurs, moins scrupuleux parce qu'ils étaient moins habiles, ne craignaient pas d'outrer la vérité des personnages, souvent hideux, auxquels ils donnaient l'action et la vie.

A cette recherche de sujets souvent infimes, à cette prédilection pour les mœurs des *paysans* et des *gueux*, on doit, en Hollande, un grand nombre d'œuvres excellentes. Les artistes qui s'adonnèrent à ce genre étaient peintres pour la plupart, ce qui paraît à leurs gravures, et ils avaient eu le bon esprit de renoncer à porter au loin leurs pas, n'imitant point en cela leurs prédécesseurs, et savaient trouver autour d'eux une inspiration vraie et des modèles excellents. Comme leur pays n'offrait ni un type d'habitant bien noble, ni une nature riche en grands aspects, ils s'appliquèrent uniquement à représenter ce qu'ils voyaient. Leurs ouvrages nous séduisent parce qu'ils sont vrais. Ces intérieurs de tabagies et de cabarets dans lesquels Ostade ou Brauwer nous mènent, sont vivants et animés. On comprend que le graveur qui les reproduit les a fréquentés et les connaît à fond. Adrien Brauwer, de Harlem, les aurait même beaucoup trop fréquemment visités, à ce que prétendent des historiens qui l'accusent de s'être livré à l'ivrognerie et d'avoir mené une vie fort débauchée. Il mourut à trente-quatre ans, laissant quelques eaux-fortes exécutées d'une pointe délicate et spirituelle. Adrien Van

Ostade eut une existence beaucoup moins accidentée; il occupe aussi comme graveur une place plus importante. Doué d'un talent exceptionnel qu'il mit au service des scènes intimes de son pays, il grava un grand nombre d'estampes qui plaisent surtout par l'esprit et l'animation des figures. Tantôt gais et joyeux, tantôt occupés et attentifs aux soins du ménage, ses personnages font bien ce qu'ils font ; leurs gestes sont justes, leurs physionomies vraies; ils agissent, ils vivent, ils expriment à ravir ce qu'ils veulent dire ou représenter. Cette science, qui consiste à montrer clairement ce qu'on veut montrer, Ostade la posséda au plus haut degré, et quand c'est un artiste coiffé d'un haut bonnet peignant dans son atelier qu'il met en scène, il fait toucher du doigt l'attention que ce personnage apporte à son travail, le soin avec lequel il couvre sa toile.

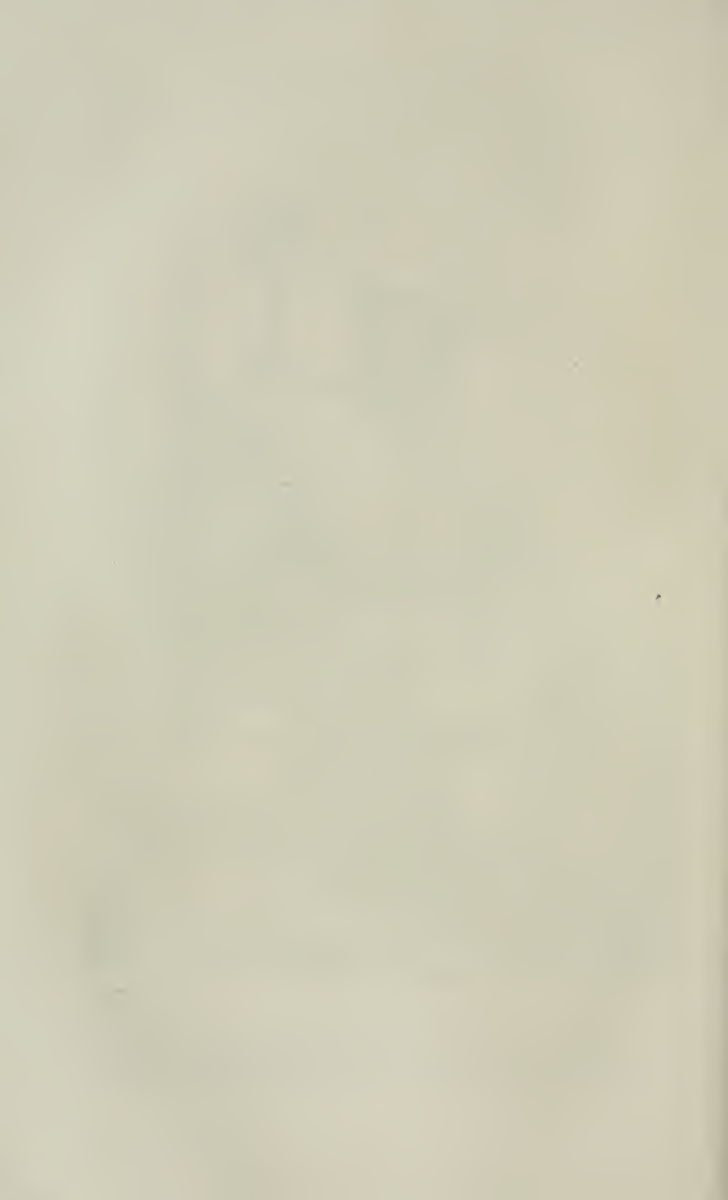
Bien loin de leur modèle restèrent les imitateurs d'Ostade. Corneille Dusart dessina lourdement, et les types de ses figures ont encore plus de trivialité que chez ses autres contemporains. Il est curieux de noter que ces Hollandais, qui donnaient à la physionomie un si vif accent de vérité, n'aient jamais su exprimer la jeunesse; leurs amoureux, hommes et femmes, sont ridés et laids à faire peur; les enfants qu'ils font jouer autour de leurs parents sont vieillots et ramassés ; leurs mouvements seuls annoncent le jeune âge.

Quant à la beauté et à l'élégance des types, il ne faut pas les chercher dans ces petits maîtres hollandais; jamais ces artistes n'y songèrent. Corneille Bega est un autre disciple d'Ostade, qui, pas plus que C. Dusart, ne s'éloigna de la route du maître. Ce qu'il aimait, lui aussi, à représenter, ce sont des paysans attablés dans des cabarets, ou bien devisant à la porte d'une auberge, ou vaquant aux soins du ménage; mais sa pointe n'a pas la finesse de celle d'Adrien Van Ostade; elle est dure quelquefois, et les physionomies de ses gueux sont loin d'avoir toute la précision désirable.

Une observation doit trouver place ici. Comme nous l'avons dit, les artistes qui vivaient en Hollande au dix-septième siècle ne cherchaient à donner aucune beauté à la figure humaine. En revanche, toute une catégorie d'artistes, également habiles au pinceau et à la pointe, s'appliqua à représenter les animaux sous leur aspect le plus beau, le plus noble. De ces maîtres, Paul Potter est le plus considérable; il sut donner aux bêtes qu'il dessina, peignit ou grava, une grandeur, une tournure inconnue avant lui; sans transiger jamais avec l'exactitude correcte des formes, il ennoblit son modèle, le poétisa, pour ainsi dire. Dans son œuvre gravé, il est tel cheval de la Frise qui, pour la largeur de l'exécution, rivalise avec les productions des écoles chez lesquelles précisément



Fig. 10. — Les deux vaches, eau-forte de Paul Potter.



la grandeur est un des traits distinctifs. Nicolas Berghem savait dessiner les animaux aussi bien que n'importe lequel de ses compatriotes. Il gravait avec propreté et finesse, et ses estampes, très-recherchées, ont les mêmes qualités que ses peintures. Il est certain qu'elles sont exécutées avec un agrément, une légèreté de pointe extraordinaires. Il encadrait ses compositions, où les bêtes paraissent mieux construites que les personnages, soit dit en passant, de paysages auxquels il mettait un soin tout particulier. Voyez ses planches : sa pointe délicate a pris plaisir aux feuillages; elle a ménagé la lumière sur les parties que le jour frappe directement ; les ombres ne sont jamais confuses ni traitées négligemment ; l'air circule partout, enveloppe les animaux et donne la vie aux êtres qu'il inonde. Adrien Van de Velde peignait la nature animée ou inanimée, mais il ne grava guère que des animaux ; ses planches dénotent un talent très-individuel; sa pointe, savante et précise, rappelle celle de Berghem. Moins serré dans le dessin, Théodore Stoop a l'exécution grasse et d'un effet agréable; les figures qui accompagnent ses chevaux, — il ne grava que des chevaux, — sont spirituelles et bien disposées. Philippe Wouverman n'a signé qu'une seule planche. Mais dans ce jeune cheval aux fines attaches, comme il prouve la connaissance du dessin, comme il montre par cette seule pièce l'aptitude

du peintre à manier l'eau-forte! L'exécution pleine d'inexpérience ne nuit point à la précision des formes. Malgré son aspect sali, cette planche est parfaitement digne de l'attention des amateurs. Karel Dujardin, cela se devine, affectionnait la vie des champs. Tant qu'il resta dans son pays, il fut disciple studieux de Paul Potter ; il coucha sur le cuivre nombre d'animaux dont il nous fait connaître les habitudes, dont il souligne le tempérament. Simplement paresseux, les uns dorment d'un sommeil profond, étendus sur le dos ou vautrés dans la fange ; les autres, accoutumés au travail, ruminent en paix ou broutent nonchalamment l'herbe du champ. La pointe de Dujardin est nette ; les contours sont indiqués avec habileté et finesse, et, dans les œuvres de ce maître, rien ne trahit jamais la fatigue ou la peine. Un jour cependant, sous prétexte d'accompagner un ami qui part pour Livourne, Karel Dujardin s'embarque et fait route pour l'Italie. La vue des montagnes et les horizons de la campagne romaine l'impressionnent et l'attirent, et, qui s'y fût attendu! animalier en Hollande, il devint en Italie paysagiste à la recherche du style. Certes ses paysages italiens ne manquent pas d'ampleur; il est fâcheux que leur composition ne soit pas toujours heureuse, et le travail, de plus, en est bien pénible. On ne se transforme pas aisément, et Dujardin, qui, chez lui, produisait si facilement les choses au

milieu desquelles il vivait, se trouva faible et intimidé en présence de la nature grandiose des environs de Rome.

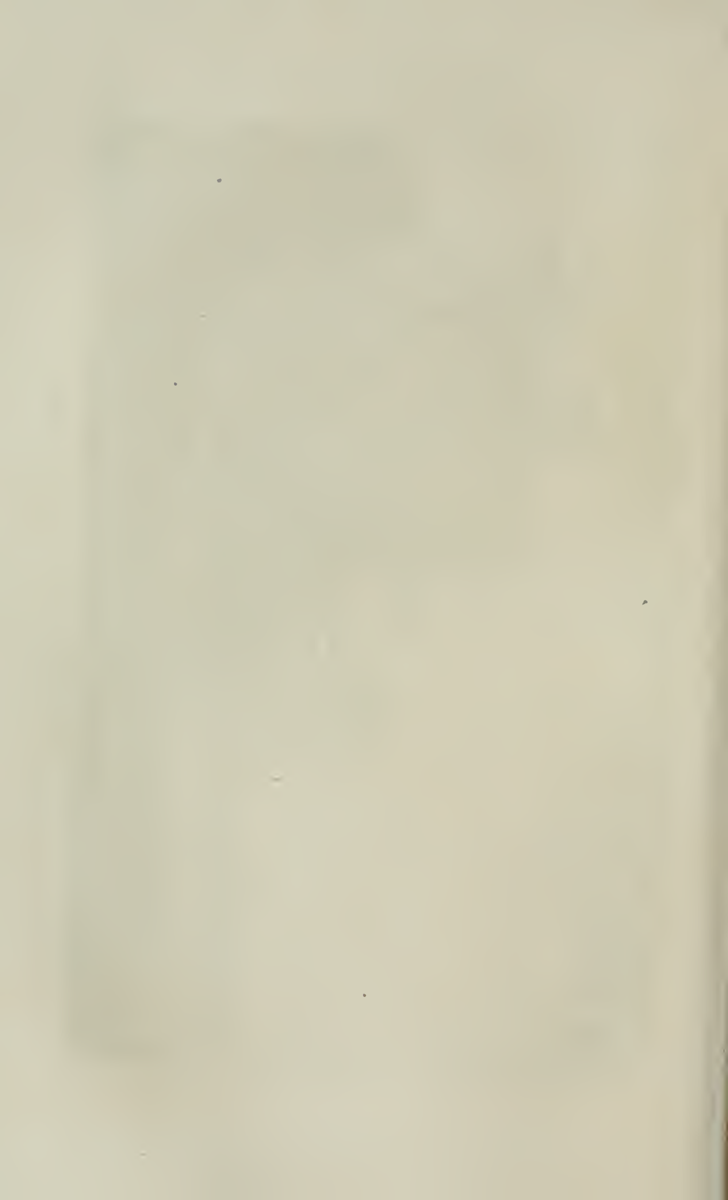
L'exemple de Karel Dujardin fut imité, et quelques paysagistes, après avoir étudié en Hollande, se rendirent en Italie. Toutefois ces excursions lointaines furent moins funestes qu'on aurait pu le craindre, parce que les artistes qui les accomplirent ne s'éloignèrent de leur pays que lorsqu'ils furent assez instruits de leur art pour profiter des enseignements de la nouvelle nature qu'ils allaient voir. A cette émigration, Jean Both, le plus célèbre de ces transfuges, gagna le surnom de *Both d'Italie.* Il était né à Utrecht en 1610. Il parcourut en compagnie de son frère André Both, avec lequel il travailla presque toujours, la France d'abord, puis l'Italie, où il fit un très-long séjour. N'est-il pas curieux d'observer que ce fut à travers les ouvrages d'un artiste français, de Claude Gellée, qu'il comprit la nature italienne? Mais, autre remarque intéressante, les eaux-fortes de Jean Both, bien moins que ses tableaux, trahissent l'influence du maître lorrain. Pour ses gravures on sent qu'il reçut ses impressions non plus de seconde main, mais de la nature directement ; aussi est-ce avec un sentiment très-sincère de la vérité qu'il grava ces vastes horizons bornés de hautes montagnes, égayés par de grands arbres et par des fabriques restées historiques; sa pointe pittoresque s'ac-

commodait des accidents de terrain, et la beauté imposante des paysages qui se déroulaient devant ses yeux lui fit rencontrer le style. Compatriote et disciple de Jean Both, Guillaume de Heusch suivit l'exemple de son maître et alla comme lui chercher ses modèles en Italie. Sa pointe, adroite, délicate, spirituelle, rendit la nature de ce pays avec beaucoup de vérité, et si le procédé employé est un peu en désaccord avec la majesté des sites qu'il choisit, en raison du résultat obtenu, ne nous montrons pas trop exigeants. Herman Swanevelt qui passa, lui aussi, la plus grande partie de sa vie en Italie, céda à l'élan donné par Claude Lorrain et s'inspire directement des leçons de ce maître. Ses eaux-fortes se ressentent de l'enseignement qu'il reçut. Elles pèchent toutefois par l'exécution qui est froide et monotone.

Au contraire, le plus grand paysagiste de la Hollande, Jacques Ruysdael, ne connut pas l'Italie et ne cessa guère d'habiter la ville de Harlem, qui l'avait vu naître. Ce maître, dont nous n'avons pas à apprécier ici l'incomparable talent de peintre, a gravé des eaux-fortes dignes assurément d'autant d'estime et de faveur que ses tableaux. Elles sont traitées librement et dessinées avec une science, une fermeté singulières. Avant Ruysdael nul n'avait indiqué d'un trait plus sincère la forme des arbres ni détaillé les feuillages avec plus de netteté sans tomber jamais dans le fouillis, le fa-



Fig. 11. — Le Champ de blé, eau-forte de J. Ruysdael.



tras. Sagement répartie, la lumière éclaire franchement les plans que le soleil frappe ; dans les ombres, c'est le même soin, la même préoccupation du vrai, la même intelligence du juste. La couleur chaude de ses tableaux se retrouve dans ses eaux-fortes, et pour choisir dans son œuvre d'ailleurs peu considérable deux planches résumant son talent dans ce qu'il a de plus élevé et de plus noble, désignons le *Champ de blé* et *les Voyageurs*. Jamais on n'a donné image plus parfaite d'un simple champ de blé, que borde une haute rangée d'arbres ; jamais aussi l'on n'a su avec un pareil tact éviter la confusion, où elle semblait pourtant inévitable : la nature est couverte d'arbres feuillus, de frondaisons robustes, de ronces emmêlées, difficultés vaincues, l'artiste a mis chaque chose, chaque objet à sa place, chaque arbre est supérieurement à son plan, l'air l'environne, la lumière le caresse et de toutes parts se répandent les sains et vivifiants parfums de la vraie campagne. Lui aussi, Antoine Waterloo, ne quitta pas la Hollande et s'écarta peu des environs d'Utrecht, sa patrie. Contrairement à la plupart des artistes dont nous venons de parler, il acquit comme graveur plus de réputation que comme peintre et même plus qu'il n'en méritait. Il grava d'une pointe monotone, traçant avec la même précision les premiers et les derniers plans, et pour accentuer un tronc d'arbre, une branche confondus dans le feuillage,

il recourait au burin. C'était un usage nouvellement introduit dans l'école hollandaise et non sans inconvénient. En effet, avec le burin, rien de plus facile que de raviver une indication molle et languissante ; mais, après un tirage un peu long, les travaux à l'eau-forte, les travaux légers principalement, disparaissent de la planche fatiguée, tandis que les traits du burin gardent leur importance ou plutôt en prennent une exagérée. Il en résulte forcément de mauvaises épreuves comme celles que peuvent fournir les planches usées, retouchées et imparfaites. C'est le cas de celles de Waterloo. Les sites que Waterloo a retracés sont peu variés et de médiocre étendue : un coin de forêt coupé par une allée tortueuse, un moulin perché sur un torrent, une chaumière qu'ombragent quelques arbres, tels sont les côtés de la nature que l'artiste affectionna, ne s'appliquant jamais à rendre les horizons infinis de la Hollande ni ses prairies sans limites arrosées d'innombrables canaux.

Cependant si les forêts, les coteaux chargés de verdure et les prairies de la Hollande ont eu nombre d'interprètes enthousiastes, la mer en a suscité également, et Rembrandt, qui a inauguré le genre de la marine, comme dans les autres est arrivé dans celui-ci, du premier bond, à la perfection. Moins favorablement inspirés furent ceux qui le suivirent. L'un des plus habiles peintres hollan-

dais, Louis Backuysen, a tracé à la pointe quelques marines dans lesquelles on ne retrouve pas sa science accoutumée. Dans ses planches, l'air circule sans doute et enveloppe les vaisseaux qui flottent sur l'océan, mais les derniers plans ont été trop sommairement indiqués et les figures qui garnissent les devants sont d'un dessin lourd et fort incorrect ; tandis que sur une toile il sait exprimer avec éloquence les aspects les plus majestueux de la mer, le cuivre le trouve indécis et impuissant. Isaïe Van de Velde n'est pas plus heureux. Il s'efforce de nous montrer des ports de mer encombrés de vaisseaux ou bien des patineurs glissant sur la glace. Il est fâcheux que les hachures sèches et âpres de sa pointe, recouvertes le plus souvent par des tailles au burin, rendent si mal la physionomie de la mer, du fleuve ou du canal qu'il prétend représenter. Pierre Bout, dont la pointe très-fine a réussi à indiquer très-agréablement les villages baignés par la mer et formant horizon, dessinait trop peu et animait ses marines de figures pesantes, dénuées de caractère. Il s'entendait toutefois à établir un effet, et les cinq ou six marines que l'on connaît de lui peuvent être comptées parmi celles qui donnent l'impression la plus juste, la mieux sentie de la mer du Nord. René Nooms, généralement connu aujourd'hui sous le surnom de Zeeman (marin), est né à Amsterdam vers 1612. Épris d'une passion véritable pour la

peinture de marine, afin de mieux jouir de la vue de la mer, d'étudier les caprices, les allures, les sourires et les colères du mobile élément et de connaître la construction des navires, il fit plusieurs voyages, embarqué comme simple matelot. C'est à cette éducation particulière que ses estampes doivent un cachet de vérité que peu d'ouvrages contemporains pourraient montrer au même degré. Aussi les vaisseaux de toute nature qu'il grava peuvent être d'un grand secours pour l'histoire de la marine, et si le curieux ne reconnaît dans les estampes de Zeeman ni une grande entente de l'effet ni un charme bien particulier dans l'exécution, au moins l'historien les estimera-t-il pour l'enseignement qu'il en retirera, pour les documents précis qu'il saura y rencontrer.

Tandis que, suivant l'exemple de Rembrandt, les peintres hollandais se livraient avec ardeur à la gravure à l'eau-forte, exécutant pour leur gloire future des ouvrages de la plus haute valeur, à côté d'eux se formait et grandissait une école de gravure au burin qui laissa, elle aussi, une trace éclatante de son existence. Nous avons dit la malheureuse tendance des débutants qui s'éloignèrent de leur patrie pour aller en Italie, à Rome surtout, s'inspirer des artistes de la décadence qu'ils défiguraient encore et dont ils parodiaient les œuvres. Nous devons nous occuper maintenant des graveurs mieux inspirés. Ceux-là

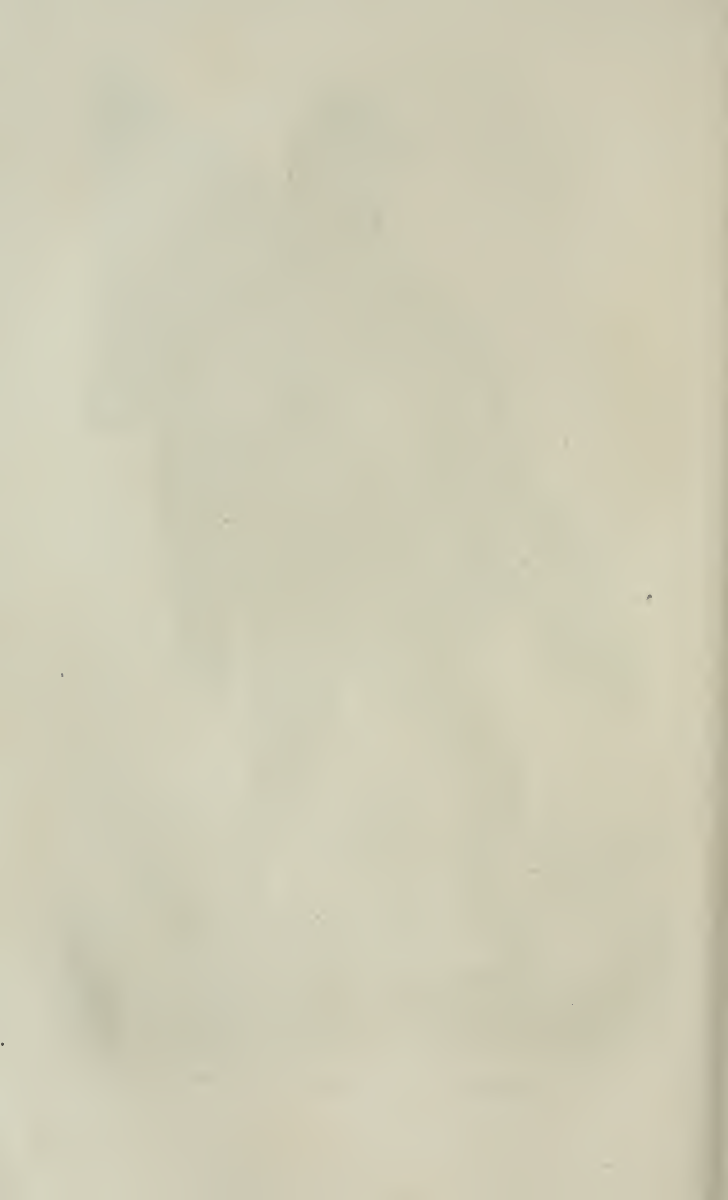
quittèrent également leur pays, mais pour un temps seulement, y revenant dès qu'ils eurent appris des maîtres étrangers tout ce qu'ils en pouvaient apprendre, et consacrèrent la plus grande partie de leur existence à reproduire les ouvrages de leurs compatriotes. Cette école de graveurs au burin ne se constitua en Hollande qu'au dix-septième siècle. Après Crispin de Passe, qui donna à de nombreux ouvrages un aspect agréable et coloré, l'on trouve toute une série de graveurs maniant le burin avec une habileté que nous ne craignons pas de déclarer trop grande. A ses débuts, Henri Goltzius se montra cependant timide et amoureux jusqu'à l'excès de la finesse et de la précision ; mais lorsqu'il se sentit tout à fait maître de son outil, il prit une allure bien différente, c'est-à-dire que, si d'abord il grava des petits portraits rivalisant avec la miniature et des costumes qui peuvent lutter avec ce que l'art du graveur a produit de plus délicat, et rappelant la manière d'Albert Dürer, plus tard il publia les planches les plus extravagantes que jamais imagination ait inventées. En tailles larges et espacées, il chercha à rendre des compositions compliquées et d'un pédantisme insupportable. Or cette exagération des formes rendues avec une exagération non moins grande de burin aboutit à de tristes résultats. Goltzius y gagna sans doute la réputation d'un des plus savants burinistes de la Hollande, mais par un

juste retour de l'opinion, celle de dessinateur fin et correct, que ses premiers ouvrages lui avaient assurée, lui échappa. Le plus regrettable, c'est qu'il eut des imitateurs et fit école. En effet, sa manière séduisit et enrôla des esprits avides de nouveauté, et pourvu qu'ils arrivent à la notoriété, peu scrupuleux sur les moyens de l'obtenir.

Parmi les imitateurs de Goltzius les moins sensés, nommons Jean Saenredam et Jean Müller. Il est impossible de pousser plus loin qu'eux le maniement de l'outil, de montrer une habileté plus grande à tailler le cuivre. Mais cette facilité d'exécution leur fit rechercher des compositions remplies de figures contournées à outrance. Vaincre des difficultés en apparence insurmontables, tel était leur idéal, et cette préoccupation constante de faire parade de leur savoir absorba leurs efforts. C'est pourquoi ils préférèrent demander des modèles à Barthelémy Spranger, certes le peintre le plus maniéré de l'école, plutôt que de graver leur composition ordinairement d'un style plus simple. Jacques Matham, autre élève de Goltzius, ne se contenta pas des leçons de son maître. Il fit un long séjour en Italie et reçut à Rome quelques conseils de son compatriote Corneille Bloemaert. Mais s'il gagna à cette éducation nouvelle de ne plus s'adonner systématiquement aux sujets compliqués, aux formes exagérées, en se laissant guider par des talents divers, il



Fig. 12. — Costume, gravure de H. Goltzius.



compromit son originalité. Exécutées tantôt d'après le Josépin, tantôt d'après Zuccaro, quelquefois même d'après Raphaël et Titien, ses estampes rendent avec une fade monotonie, sans en exprimer les caractères particuliers, les ouvrages de ces artistes et ne se distinguent par aucune qualité saillante. N'étaient les portraits qu'il grava et dans lesquels la physionomie est toujours étudiée avec soin, son œuvre mériterait peu d'estime. Henri Hondius ne quitta pas la Haye, sa patrie ; il y dirigea pendant cinquante ans un atelier où se formèrent nombre d'artistes. Sa manière est sèche, dépourvue de grandeur et sans caractère bien facile à définir. Il n'eut pas, du reste, un talent assez élevé pour donner à ses élèves, ou plutôt aux artistes qu'il employa, car il fut éditeur encore plus que maître graveur, une vraie direction, et les estampes qui portent son nom, soit comme graveur, soit comme éditeur, sont loin de révéler une valeur personnelle bien significative.

Si la gravure au burin fut exercée en Hollande durant une période assez longue par des artistes uniquement préoccupés du procédé, ou par des hommes qui allaient au loin chercher leurs modèles, égarant dans ces excursions leurs qualités natives, un moment vint où cet art occupa une place si considérable que, de bonne foi, les pays voisins peuvent en être jaloux. Au milieu du dix-septième siècle, une école nationale de peinture se mani-

festa, école que Rembrandt inspira toujours; parallèlement surgirent des graveurs qui reproduisirent les compositions des nouveaux peintres en même temps que les leurs et portèrent au loin la réputation de ceux auprès desquels ils vivaient et dont ils suivaient les préceptes. Un Hollandais, Pierre Soutman, né à Harlem vers 1580, qui avait fréquenté l'atelier de Rubens, et qui grava avec talent un certain nombre de peintures de ce maître, semble avoir donné l'impulsion à la nouvelle école de gravure. Il attira près de lui des graveurs et obtint leur confiance. Dans son atelier entra Jonas Suyderoef, qui emprunta de son maître la pratique commode de l'eau-forte unie au burin, pratique dans laquelle l'eau-forte, ne jouant qu'un rôle secondaire, servant seulement à préparer la planche, disparaît presque complétement lorsque le burin a rempli son office. Dans l'œuvre de Jonas Suyderoef, important surtout à cause des portraits gravés d'après P. Soutman, Franz Hals et Rubens, on distingue une planche qui suffirait à la réputation de l'artiste. Nous voulons parler de la *Paix de Munster*, d'après Gérard Terburg, qui ne renferme pas moins de cinquante portraits — ceux des plénipotentiaires réunis pour signer le traité. — Cette grande estampe dénote une science exceptionnelle de la physionomie ; le tableau est reproduit avec une exactitude et une vérité d'aspect extraordinaires, et l'on peut dire que le gra-

veur s'est ici montré le digne rival du peintre.

Corneille Visscher est également un élève de P. Soutman. Plus que Jonas Suyderoef, il s'éloigna de la manière de son maître ; il apprit, il est vrai, de Soutman, à respecter scrupuleusement les modèles qu'il avait sous les yeux ; mais sa façon d'exprimer ce qu'il inventait ou ce qu'il copiait était bien différente ; il ne se servait presque jamais de l'eau-forte et attaquait directement le cuivre avec son burin. A ses débuts, il grava d'une façon assez sèche, et ses planches rappellent les plus faibles d'un artiste polonais qui séjourna quelque temps en Hollande, Jérémie Falck. Toutefois, sa manière se modifia rapidement et son talent ne tarda point à se manifester dans toute sa force. Visscher grava le portrait de Pierre Scriverius sous la direction de Pierre Soutman, et il ne manqua pas de constater la part de son maître dans cette œuvre qu'il signa ainsi : *Corn. Visscher sculpsit. P. Soutmanno dirigente*, acte de respect d'autant plus méritoire que l'estampe montre déjà l'élève supérieur à son maître. L'œuvre de Visscher est considérable et les pièces remarquables y abondent à ce point que s'il s'agissait de citer toutes les planches excellentes qui s'y trouvent, l'énumération en serait bien trop longue pour ne pas être en même temps fastidieuse. Il vaut mieux, pensons-nous, choisir celles qui attirent surtout les curieux et dire simplement que le *Marchand de*

mort aux rats et la *Fricasseuse*, deux pièces de l'invention de Corneille Visscher, sont dignes, sans conteste, d'occuper dans l'art de la gravure une des premières places. Dans les portraits, l'artiste se montre peut-être plus grand maître encore; c'est qu'il excellait à modeler les chairs et variait avec un art infini ses travaux, suivant les objets qu'il avait à représenter. Et puis, coloriste puissant et clair autant que dessinateur fin et consciencieux, il sut profiter des exemples de ses prédécesseurs, et ses œuvres disent assez la grande admiration que lui inspiraient Rembrandt, Franz Hals et Van der Helst.

Corneille Van Dalen, qui suivit les leçons de C. Visscher, n'eut pas autant de souplesse dans le burin. Cependant il acquit à cette excellente école le respect du dessin et la science de la couleur. Les portraits d'Alphonse d'Este, de l'Arétin et de Boccace sont regardés comme les meilleurs ouvrages de Corn. Van Dalen qui, effectivement, n'a jamais rien gravé avec autant de simplicité. Il est à remarquer que C. Van Dalen avait besoin d'un bon modèle ou de la nature même, car, lorsqu'il gravait une œuvre inférieure, il semblait ne s'y point intéresser, et son travail se ressentait de cette disposition d'esprit. Lorsqu'il gravait, au contraire, d'après Flinck ou Rubens, guidé par une œuvre flattant son regard et son goût, il rendait avec une habileté singulière les tours de force de couleur

habituels à ces maîtres et prouvait alors tout son savoir. C'est dans les portraits que Van Dalen a surtout fait preuve de talent. Qu'il ait dessiné lui-même d'après nature, qu'il ait emprunté ses modèles à Gov. Flinck, à J. Livens ou à d'autres portraitistes hollandais moins connus, ses ouvrages se distinguent par la sûreté de leur exécution et par la science avec laquelle la physionomie est toujours rendue.

Abraham Bloteling sortit de la même école et profita également des leçons de Corneille Visscher. Il naquit à Amsterdam, en 1634. Son œuvre considérable est plus varié que ceux des artistes dont nous venons de nous occuper et prouve que le graveur exerça tous les genres avec une certaine habileté. Dans aucun, cependant, il ne sut prendre le premier rang. Ses eaux-fortes sont médiocres, et, au burin, s'il grava un chef-d'œuvre, le portrait du peintre Gov. Flinck, il produisit quantité de planches d'un mérite fort inégal. D'ailleurs, il réussit bien mieux les portraits que les sujets, car, en général, il mit beaucoup de lourdeur dans la reproduction des compositions des autres. Le grand nombre de gravures qu'il exécuta en manière noire atteste combien il utilisa ce procédé. Mais il n'y fut vraiment supérieur que lorsqu'il eut quitté son pays pour aller en Angleterre s'exercer d'après les peintures de Peter Lely et de quelques autres habiles por-

traitistes ; jusque-là, sa facture était restée pesante, sans harmonie, sans souplesse, avec des demi-teintes trop uniformément répandues, et le dessin semblait étouffé sous des travaux n'accusant aucune forme précise.

A la fin du dix-septième siècle, l'art hollandais s'affaisse ou plutôt disparaît à peu près complétement. Les talents deviennent de plus en plus rares. On compte, il est vrai, des ouvriers adroits et agiles, mais ce sont des ouvriers et non des artistes, et l'habileté prodigieuse que Rembrandt avait enseignée, que déployèrent ensuite ses imitateurs et les burinistes à la tête desquels il n'est que juste de placer Corneille Visscher, se réduit peu à peu à rien pour ne plus reconquérir jamais son ancien éclat. Il y a bien encore Romyn de Hooghe qui grava avec une incomparable fécondité les sujets les plus divers : batailles, cérémonies, costumes, portraits, tous les genres furent traités par cet artiste doué d'une imagination exceptionnelle, mais dépourvu de goût et ignorant les lois du dessin. Beaucoup moins habile que Romyn de Hooghe, Jean Luyken avait, lui aussi, une imagination ardente et une rare facilité d'exécution. Mais, lourde et monotone, sa pointe servait mal son intelligence et ne produisait que des ouvrages ternes, sans signification déterminée. Jacq. Houbraken s'efforça pendant une grande partie du dix-huitième siècle de faire revivre en Hollande la

belle gravure que Corn. Visscher et ses élèves avaient placée au premier rang ; mais il n'y réussit point. Son dessin manquait de précision et il montra seulement une grande adresse à manier le burin. Son œuvre, considérable, est fort monotone. En dehors de ses nombreux portraits, on remarque quelques estampes gravées d'après C. Troost, planches d'une exécution habile, reproduisant des scènes de mœurs d'un intérêt local.

A l'année 1780, date de la mort d'Houbraken, doit s'arrêter, ce nous semble, l'histoire de la gravure en Hollande. Pousser plus loin cette étude nous obligerait à parler d'artistes dépourvus d'originalité, cherchant sans succès, par les imitations auxquelles ils s'appliquent, à se créer le même renom que les maîtres qu'ils prennent pour modèles. S'il est juste de placer en bonne lumière ceux qui ont montré un réel talent et l'amour sincère de leur art, il l'est aussi, assurément, de ne pas noyer les individualités dignes d'être offertes en exemple dans l'énumération superflue de médiocrités dont l'étude est au moins inutile, quand elle n'est pas tout à fait nuisible.

Nous avons fixé à Rembrandt les commencements de l'école hollandaise de gravure ; c'est Pierre-Paul Rubens qui marquera pour nous le point de départ de l'école flamande. Non que nous ayons l'intention de laisser dans l'ombre cette

pléiade de peintres venus avant lui et qui s'élevèrent aux leçons de van Eyck et de Memling. Cependant, ce n'est pas la peinture qui doit ici nous préoccuper, mais l'histoire des progrès de la gravure, et nous sommes en mesure d'affirmer, sans crainte d'être taxé d'injustice, qu'une véritable école de gravure ne se fonda en Flandre que le jour où Rubens vint imposer son génie aux graveurs, leur tracer la voie à suivre et prêcher d'exemple à l'aide de ses ouvrages. L'art ne pouvait sans doute du premier coup atteindre son plus haut degré d'éclat et de force, et de nombreux graveurs, quelques-uns faisant preuve d'un certain savoir, précédèrent ceux qui illustrèrent l'école. Ainsi, les planches des Wierix sont exécutées avec talent; cependant, à bien prendre, on n'y trouve point un savoir très-remarquable, si ce n'est dans quelques portraits travaillés avec une finesse de dessin et une distinction surprenantes. A défaut d'habileté, les Sadeler avaient montré une rare fécondité; de son côté, Ad. Collaert s'était adonné à l'allégorie, aux pieuses histoires, et les compositions de Martin de Vos et de Stradan avaient été l'objet de ses plus vives prédilections. Enfin, Corneille, Théodore et Philippe Galle, plus versés dans leur art que les graveurs que nous venons de citer, s'étaient manifestés dans plusieurs planches de leur jeunesse avec des aptitudes sérieuses; mais leur talent ne se déve-

loppa réellement qu'au contact et par l'étude des ouvrages de Rubens à qui, nous l'avons déjà dit, était réservé l'honneur de fonder en Flandre une école nationale de gravure.

Né à Siegen, dans le courant du mois de mai 1577, Pierre-Paul Rubens passa dans cette ville ses premières années; puis il séjourna quelque temps à Cologne et ne se rendit à Anvers avec sa mère qu'en 1588, après la mort de son père. Lorsqu'ils furent arrivés dans cette ville, sa mère, Marie Pypeling, s'occupa d'abord de son éducation, qu'elle lui fit donner complète et variée, et cette éducation terminée, Rubens entra en qualité de page chez la veuve du comte de Lalaing, Marguerite de Ligne. Mais il garda peu de temps cette position, qui ne lui convenait guère, et il obtint de sa mère l'autorisation d'embrasser la carrière des arts pour laquelle il avait montré de bonne heure des dispositions singulières. Son premier professeur fut Tobie Verhaegt, peintre aujourd'hui fort ignoré. Il ne passa que peu de temps auprès de lui et, avant d'entrer dans l'atelier d'Otto Venius, son véritable maître, il travailla encore chez Adrien Van der Noort, et, après être resté quatre ans auprès d'Otto Venius pour compléter ses études, il résolut d'aller visiter l'Italie. Le 9 mai 1600, il quitta Anvers et visita successivement Venise, Mantoue, Rome, Gênes et Milan. Toutefois, c'est à Venise qu'il séjourna de

préférence, copiant les peintures de Paul Véronèse, de Titien et de Tintoret avec une ardeur extraordinaire, et c'est dans cette ville qu'il se lia par hasard d'amitié avec un jeune officier, homme de plaisir et de bonnes relations, qui le mena à la cour du duc de Mantoue, Vincent de Gonzague. Cette relation fut une bonne fortune pour Rubens. Épris des lettres et des arts, aimant à s'entourer des peintres et des écrivains les plus distingués de son temps, le duc retint auprès de lui l'artiste flamand et lui confia de nombreux travaux. Mieux encore : il crut deviner en Rubens, à côté des mérites d'un très-grand peintre, les qualités d'un excellent homme de cour, capable, certaines circonstances étant données, de rendre des services mieux que certains diplomates de profession. Si bien que, voulant envoyer à Philippe III, roi d'Espagne, de magnifiques présents, il n'hésita pas à charger Rubens de cette ambassade, et le peintre ne fut point au-dessous de la confiance dont il fut l'objet, puisqu'à son retour, comme récompense singulière, le duc l'autorisa à aller étudier à Rome les chefs-d'œuvre dont la cité des papes est remplie. Rubens séjourna encore assez longtemps en Italie et il se disposait à passer en France, quand une nouvelle soudaine, qui vint le surprendre à Milan, le força à interrompre brusquement ses pérégrinations : sa mère était fort malade et avait manifesté le désir d'embrasser

son fils avant de mourir. Rubens partit sans retard. Cependant, il ne put arriver à temps : quelque diligence qu'il fît, sa mère était morte qu'il était encore loin d'Anvers. Éperdu de douleur, il courut se réfugier dans le couvent de Saint-Michel, où elle avait été enterrée, et il consacra les loisirs que cette retraite volontaire lui faisait à élever un tombeau dont il fournit lui-même les dessins. Il composa aussi l'épitaphe et plaça au-dessus du mausolée un tableau qu'il avait peint à Rome. Lorsque la première période de la grande douleur fut passée, Rubens rentra dans la vie commune, s'établit définitivement à Anvers, dans une maison qu'il fit construire, et qu'il garnit d'objets d'art de toutes sortes, et se donna complétement au travail; son existence entièrement consacrée à l'étude n'offre point, pendant d'assez longues années, d'incident assez considérable pour être noté. Cependant il se maria le 13 octobre 1609 avec Isabelle Brandt, vint à Paris en 1620, mandé par Marie de Médicis, pour peindre la galerie du Luxembourg ; demeura peu de temps en France et retourna à Anvers, qu'il ne quitta désormais que lorsque, dans un moment de découragement causé par la mort de sa femme, il accepta la mission que lui confièrent l'archiduc Albert et l'archiduchesse Isabelle. Le reste de l'existence de Rubens appartient moins à l'art qu'à la politique. A tout instant il fut envoyé en Espagne

et en Angleterre pour amener la paix entre ces deux pays qui, depuis de longues années, étaient en guerre. Ces ambassades successives lui fournirent pourtant l'occasion d'exercer son pinceau, car ce fut le plus souvent en faisant les portraits des rois qu'il expliquait le but de sa mission. C'est ainsi qu'il laissa à Madrid et à Londres de nombreuses et éclatantes traces de ses séjours. En novembre 1630, il se remaria ; il épousa sa nièce, Hélène Fourment, qui le rendit père de cinq enfants, et il mourut à Anvers d'un accès de goutte, le 30 mai 1640. Ses obsèques se firent avec une solennité extraordinaire ; la Flandre perdait en lui son plus grand peintre, et l'un des plus grands hommes qu'elle ait vu naître.

L'influence de Rubens sur la gravure fut décisive. Non-seulement ses ouvrages étaient des modèles excellents pour les artistes qui les gravaient, mais encore il guidait ceux auxquels il confiait le soin de multiplier ses œuvres, les faisait travailler sous ses yeux, retouchait lui-même au pinceau, avec une science parfaite les estampes gravées d'après ses tableaux, et ne laissait publier une planche que lorsqu'il l'avait jugée réellement digne de voir le jour. C'est à cette constante préoccupation, à ce respect de lui-même, pour ainsi dire, que Rubens dut l'immense réputation qui s'attacha à ses œuvres. Répandues au loin, ne donnaient-elles pas à ceux qui n'avaient pas vu les peintures du

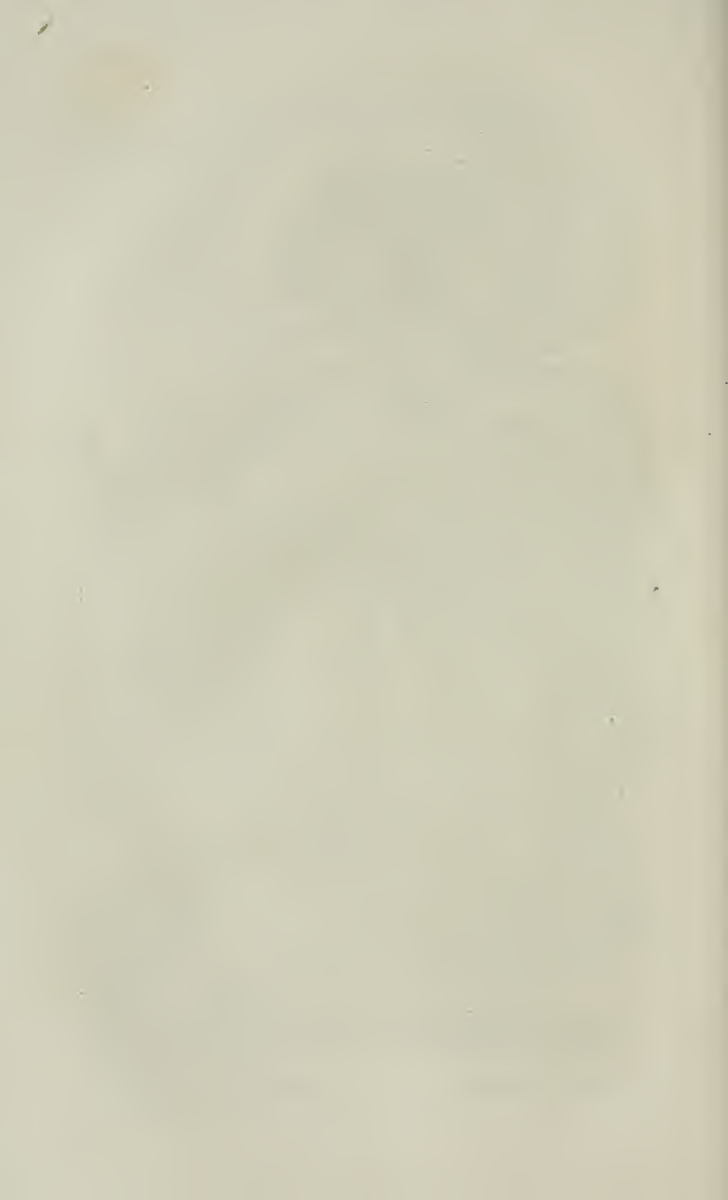
maître une très-juste idée de son talent, de son génie? Et ce qu'il faut aussi remarquer comme une circonstance très-curieuse, c'est que les œuvres de Rubens, qui se distinguent avant tout par une fraîcheur de coloris surprenante, un sentiment profond de la vie et de la force et une admirable entente de l'harmonie des tons, semblaient d'une reproduction très-difficile à des graveurs qui ne peuvent disposer que de deux couleurs : le noir de l'encre et le blanc du papier. Grâce à la surveillance active que le maître exerça, grâce à l'influence de son talent, ces difficultés, au premier abord insurmontables, s'aplanirent, et, sous sa forte et intelligente direction, des graveurs qui ne se servaient que du burin, produisirent de véritables chefs-d'œuvre de couleur, de transparence et d'harmonie, dignes en tous points des pages originales. On assure que Rubens a lui-même exécuté quelques estampes. Cependant nous croyons difficile d'admettre que toutes les gravures accompagnées des signatures uniques : *Rubens fecit*, *invenit* ou *excudit*, soient effectivement du maître, et si une seule pièce, *Sainte Catherine*, semble pouvoir lui être attribuée avec quelque vraisemblance, parce qu'elle renferme des qualités de premier ordre, sans briller par une exécution bien particulière, en bonne conscience, il ne nous paraît pas raisonnable d'assigner la même origine à aucune autre planche. Quand nous

aurons examiné les œuvres de ceux qui s'inspirèrent exclusivement, ou à peu près, de Rubens, et qui réussirent à faire passer sur le cuivre les qualités du maître, nous regretterons beaucoup moins que celui-ci n'ait pas laissé de plus nombreux témoignages de ses aptitudes de graveur.

Le plus habile des artistes formés à l'école de Rubens, Schelte à Bolswert, naquit à Bolswert, en Frise, vers 1586. Avec son frère, Boëce à Bolswert, artiste d'un moindre talent, d'une réputation moindre aussi, il vint étudier la gravure à Anvers, où il fut le condisciple de Paul Pontius. C'est le premier qui ait songé à faire rendre à la gravure au burin autre chose que la sèche représentation d'une peinture ; c'est-à-dire que, prenant pour modèle des tableaux dans lesquels les caractères de la vie surabondaient, où l'harmonie et l'éclat des couleurs étaient poussés aussi loin que possible, il ne craignit pas de chercher à faire exprimer à sa gravure précisément la vie et la richesse de coloris contenues dans les œuvres qu'il traduisait. Il y réussit pleinement. Maître absolu du procédé, à l'aide de tailles savamment disposées, distribuées avec art, il obtint les effets les plus pittoresques. Tout ce qui se trouve en pleine lumière est ménagé avec délicatesse ; le blanc du papier se charge de le faire ressortir ; des tailles plus ou moins espacées, et souvent terminées par des points, modèlent les masses, affirment les contours



Fig. 13. — Sainte Catherine, estampe attribuée à P. P. Rubens.



avec une ferme et savante précision. Aucune des œuvres que Bolswert exécuta dans la maturité de son talent, n'accuse la recherche de la belle taille, c'est-à-dire le désir de faire parade de son habileté à manier le burin ; sa préoccupation était plus haute. Son but fut de rendre aussi fidèlement que possible, avec un procédé dépourvu des ressources de la peinture, les œuvres peintes de ses contemporains. Il choisit de préférence les tableaux de Rubens. C'est que l'illustre maître flamand tenait la tête de l'école, et que ses ouvrages étaient bien faits pour séduire et attirer un grand artiste. Cette prédilection si naturelle n'empêcha pas Schelte à Bolswert de chercher auprès du maître quelques élèves dont les travaux fussent dignes également d'exercer son burin ; c'est pourquoi, à côté de l'*Assomption*, de *la Pêche miraculeuse* et de *la Résurrection*, œuvres admirables de Rubens, interprétées avec un magnifique talent, on note comme méritant une admiration égale la planche que Bolswert grava d'après les *Musiciens* de Jordaens, ou bien encore le *Silène ivre*, d'Antoine van Dyck.

Paul Pontius qui travailla à côté de Schelte à Bolswert, et qui partagea avec lui l'amitié de Rubens, eut un talent presque égal, et reproduisit avec autant de bonheur les œuvres du maître. Son burin était souple et précis ; il savait varier ses travaux pour exprimer la fermeté des chairs abondantes et fraîches, ou l'ampleur des draperies

d'un ton toujours riche et puissant. Du reste, Paul Pontius a poussé la science du clair-obscur plus loin peut-être qu'aucun autre graveur de l'école de Rubens, et cette préoccupation constante de rendre l'aspect lumineux des peintures l'a amené en même temps à négliger de parti pris une exécution trop brillante. Le nombre des planches qu'il a gravées d'après Rubens est considérable. La *Pentecôte*, l'*Assomption*, *Susanne au bain*, la *Présentation au temple* et beaucoup d'autres, ne le cèdent en rien aux meilleures planches de Bolswert ; elles révèlent la même science de dessin, la même habileté d'outil et cette imitation consciencieuse qui n'exclue pas l'individualité, et qui n'entrave ni la verve ni le génie personnel. Une des estampes de Paul Pontius les plus répandues, et qui jouit à juste titre d'une grande renommée, représente le célèbre tableau de Jordaens, possédé par le musée du Louvre, le *Roi boit* ou la *Fête du Roi*. Cette planche, exécuté avec une entrain étonnant, rend à merveille la couleur un peu brutale du tableau et les expressions très-gaies des personnages.

La manière de Lucas Vorsterman est un peu différente de celles des artistes précédents. Son burin moins vif, mais aussi savant, rend l'aspect des peintures de Rubens en multipliant les genres de travaux, et c'est par la diversité des tailles qu'il a su, mieux qu'on ne l'avait fait avant lui, distinguer, les uns des autres, les éléments divers d'un

tableau ; les chairs sont exprimées à l'aide de tailles espacées et souples qui suivent la forme et la modèle, tandis que les draperies sont obtenues par un travail plus ou moins serré selon que l'exige la place qu'elles occupent par rapport à la lumière. *Susanne et les vieillards*, l'*Adoration des Bergers* et plusieurs *Saintes Familles* donnent l'expression la plus élevée du talent de Vorsterman ; dans ces estampes, l'artiste se montre un des plus scrupuleux traducteurs de Rubens. Cependant l'honneur d'avoir reproduit avec talent quantité d'ouvrages de son maître ne put satisfaire son ambition, et il se rendit en Angleterre, où il passa huit années à graver des peintures d'un autre style. Mais, lorsqu'il s'adressa aux ouvrages de Raphaël, d'Annibal Carrache ou du Caravage, quoi qu'il fît, il ne put oublier complétement les leçons qu'il avait reçues dans l'atelier de Rubens, et ses estampes d'après ces maîtres portent la marque visible de l'école où il s'était formé. Aussi, sous son burin, les contours de Raphaël perdent leur exquise pureté, leur grâce incomparable et les figures prennent un caractère de bonne santé, auquel le grand maître italien n'avait certes pas songé. Le naturalisme dans lequel il avait été élevé devant céder à la noblesse, à la majesté de l'expression, son tempérament ne s'accommodait guère d'une pareille contrainte. Quoiqu'il fut plus à l'aise devant une toile de Michel-Ange de Cara-

vage, la *Vierge adorée par deux pèlerins*, qu'il rendit avec le coloris sombre du maître, ce fut cependant son compatriote Antoine Van Dyck qui lui inspira, en Angleterre, ses meilleures planches.

Pierre de Jode, *le jeune*, appartient encore à l'école de Rubens. Il naquit à Anvers en 1606. Gardons-nous de le confondre avec son père. Il étudia et travailla longtemps auprès de Pierre de Jode, *le vieux*, dont il imita, dans ses premiers ouvrages, lesquels sont un peu lourds, et dénotent une connaissance incomplète du métier, la manière et le goût. Aussi les pièces que le fils exécuta à ses débuts ne se distinguent pas facilement de celles du père. L'originalité de Pierre de Jode, *le jeune*, ne se manifesta que lorsque, libre de ses mouvements, il renonça à travailler uniquement pour l'éditeur Bonenfant, avec qui son père l'avait mis en relation, quand il aborda les peintures de Rubens, de Van Dyck et de Jordaens. Dans les estampes qui reproduisent les tableaux de ces maîtres, il se montre le digne rival de Bolswert, de Paul Pontius et de L. Vorsterman. Puissant et facile, son burin rend supérieurement l'aspect des peintures colorées qu'il a sous les yeux ; son dessin se plaît aux riches inventions, et les effets de couleur les plus harmonieux sont par lui transmis au cuivre avec une heureuse précision. Le *Mariage de sainte Catherine*, les *Trois Grâces*, d'après Rubens, *Saint Augustin*, d'après Van Dyck et le *Miracle*

de saint Martin de Tours, d'après Jordaens, mettent Pierre de Jode, *le jeune*, au rang des meilleures graveurs de l'école flamande.

L'école que Rubens suscita et dirigea, à laquelle il fournit des modèles admirables, compte bien d'autres artistes que ceux que nous venons de nommer. Nous avons parlé seulement des plus illustres ; mais à côté de ceux-ci travaillèrent de nombreux graveurs secondaires qui, quelquefois, eux aussi, imitèrent le maître avec un rare bonheur. De ce nombre est Pierre Soutman. Hollandais de naissance, il traverse l'Escaut et vient, à Anvers, étudier sous la direction de Rubens. Il employa beaucoup l'eau-forte, et paraît avoir été principalement habile à reproduire la nature blonde de certaines figures du maître. Nommons-en quelques-autres : Hans Withdœck, qui ajouta à plusieurs de ses planches des teintes colorées, leur donnant, par ce moyen, l'aspect d'un *clair-obscur* sur cuivre ; Corneille Galle, qui grava assez lourdement *Judith et Holopherne ;* André Stock, Hollandais établi à Anvers, qui n'atteint pas dans le *Sacrifice d'Abraham* à l'éclat de la peinture ; Pierre Van Sompel, élève de Pierre Soutman et dessinateur expérimenté, qui approche de plus près de la perfection, mais échoue également devant l'éclat de la couleur ; Michel Natalis ; celui-ci suivit, à Rome, l'atelier de Corneille Bloemaert, où il apprit à graver d'une façon sèche et peu harmonieuse, fa-

çon dont il ne put se défaire en face des œuvres de Rubens ; Jacques Matham, élève de Goltzius qui ne sut pas non plus rompre avec la manière contractée chez son maître, et ses estampes, d'après le grand artiste flamand, bien qu'affirmant un profond savoir, ne rendent ni l'aspect coloré, ni l'harmonie des modèles ; au contraire, Alexandre Voet ne dessinait pas correctement, mais, élève de Paul Pontius, il excella dans la couleur, et les estampes qu'il grava d'après Rubens (*Judith et Holopherne* entre autres) ont l'effet des œuvres originales, sinon leur dessin ferme et magistral. Enfin, un graveur allemand, Christophe Jegher, — et c'est par lui que nous achèverons cette nomenclature, — quitta son pays pour s'établir en Flandre ; c'était un graveur sur bois. Ses estampes passèrent sous les yeux de Rubens, qui désira voir quelques-uns de ses ouvrages reproduits par ce procédé. Le maître dessina lui-même sur le bois plusieurs compositions dont le graveur n'eut plus qu'à suivre scrupuleusement les contours et les hachures. Ainsi exécutées, les estampes de Jegher sont de véritables fac-simile de Rubens. Quelquefois, en usant de plusieurs planches, à l'exemple des Italiens, Jegher indiqua les différentes teintes du dessin, les parties lavées venant modeler les contours, et ces camaïeux nous transmettent encore, avec une précieuse exactitude, les dessins du peintre flamand.

Cependant les artistes qui suivirent les leçons de Rubens et affectionnèrent ses peintures ne s'imposèrent pas la règle de reproduire seulement les œuvres de ce maître à l'exclusion de celles d'autres artistes. A l'occasion, nous avons déjà mentionné quelques planches exécutées d'après Jordaens, Seghers et Van Dyck par les disciples de Rubens. Ces estampes, inspirées par les élèves et les continuateurs de Rubens, sont en nombre considérable, et les peintures d'Antoine Van Dyck, en particulier, attirèrent des graveurs qui mirent à les reproduire le plus grand empressement.

Considéré seul, Antoine Van Dyck est un maître de premier ordre, car toutes les figures qu'il inventa ont une distinction, une finesse et une élégance dont aucun artiste n'avait eu plus que lui le secret. Mais, si on le compare à Pierre-Paul Rubens, il n'occupe que le second rang. Et c'est justice : dans ses compositions, on ne trouve pas, à beaucoup près, la puissante et la vaillante fécondité de son maître. Il vint après lui, d'ailleurs, et profita de ses exemples. Néanmoins, dans les portraits, Van Dyck n'est pas inférieur à Rubens ; il voit, il est vrai, la nature sous un autre aspect, et la distinction le préoccupe plus que la grandeur ; mais, à notre point de vue spécial, pour le sujet que nous traitons ici, il a un intérêt très-vif, que son maître n'offre que dans des proportions bien moindres, et encore enveloppé de doutes et d'incertitudes.

Expliquons-nous. Il ne se contenta pas de revoir les estampes exécutées d'après lui par Bolswert, par Paul Pontius ou par Vorsterman, et de conseiller ses graveurs ; il mania lui-même la pointe, et de telle sorte, que, dans ce genre, il laissa des traces lumineuses, éclatantes de son savoir. Ce n'est pas, toutefois, dans les compositions qu'il fut le plus heureux. Le *Christ couronné d'épines* et le *Titien et sa maîtresse* ne suffisaient pas à donner de son talent d'aquafortiste une grande idée ; il poussa son travail trop loin, surchargea de traits ses figures et, dans les chairs, ne laissa pas assez le papier jouer son rôle. Mais il prit une revanche éclatante dans les dix-huit portraits qu'il toucha de sa pointe la plus savante et la plus fine. La physionomie des personnages, — artistes et amateurs, amis du peintre, — est saisie au vif; elle apparaît, vivante, expressive, sous son jour le plus favorable. Assurément jamais peintre n'a mieux saisi, ni mieux traduit l'esprit de son modèle; n'a imprimé sur un visage, en traits aussi justes et aussi éloquents, une personnalité, un caractère individuel. Après un tirage de quelques épreuves seulement, les portraits que Van Dyck avait dessinés lui-même sur le cuivre furent repris par des graveurs de profession. On les termina alors au burin ; on leur donna un cachet uniforme qui leur permit d'entrer dans cette suite d'*Icones pictorum* que publièrent successivement Gilles Hendricx et Martin Van



Fig. 14. — Portrait de Snyders, eau-forte d'Ant. Van Dyck.



den Enden. Gravée par L. Vorsterman, Bolswert, Paul Pontius, Pierre de Jode, par d'autres encore, cette magnifique série donne du talent de Van Dyck la plus exacte mesure. Voilà cent personnages, tous dessinés avec un étonnant accent de vérité ; ils vivent, ils pensent, ils semblent agir ; leur pose est toujours simple et naturelle ; calme ou vive, la physionomie reflète l'intelligence de celui qui a posé ; et les graveurs, interprètes consciencieux et dévoués, appliquent leur habileté à suivre, avec une admirable exactitude, les œuvres de l'artiste. Si le genre de gravure qu'ils emploient ne permet pas d'agir avec la liberté que la pointe autorise, ils sont assez adroits au maniement du burin pour faire passer sur le métal l'esprit, la grâce du dessin et jusqu'à l'aspect même de la couleur. Ce sont les dignes interprètes d'un grand maître.

L'exemple donné par Van Dyck fut suivi par plusieurs de ses compatriotes, et l'eau-forte fut employée par d'autres peintres flamands. Que ceux-ci n'eussent point un talent qui approchât de celui du maître, cela est bien certain ; leurs tentatives méritent cependant d'être consignées. Corneille Schut, disciple de Rubens, le plus fécond de ces aqua-fortistes, ne fit pas preuve d'un goût bien relevé. Il dessinait lourdement ; grossiers et vulgaires, ses types sont affectés indistinctement aux Madones et aux divinités de l'Olympe. La même tête surmonte le corps de la Vierge ou le buste de

Cérès, et le sentiment particulier qui pourrait permettre de distinguer la Vierge de la déesse manque le plus souvent. Pour justifier l'attention que l'on accorde aux eaux-fortes de Corneille Schut, il faut avoir égard au travail de la pointe; celle-ci est assez grasse; maniée par un artiste de plus de goût, elle eût fourni sans doute des ouvrages de valeur. François Van den Wyngaerde, qui exerçait à Anvers le commerce d'estampes et dont le nom se trouve. avec l'abréviation *exc.* (*excudit*), au bas d'un grand nombre de bonnes planches de l'école, s'exerça aussi à manier la pointe. Sa manière est difficile à déterminer, car il aborda tous les genres et fut toujours inférieur aux artistes qu'il reproduisit. La *Sainte famille*, qu'il exécuta d'après Corneille Schut, est mal dessinée et sèchement gravée. On en peut dire à peu près autant d'une *Fuite en Égypte*, qu'il essaya, d'après Jean Thomas, peintre flamand peu connu, et qui maniait, lui aussi, l'eau-forte, avec plus de talent que la plupart de ses compatriotes; Van den Wyngaerde, d'une pointe fine et menue, a cependant gravé plusieurs sujets de batailles qui n'ont que le tort d'être trop confus, et il paraît vraiment habile dans deux estampes, l'une, d'après Rubens, *Hercule et le lion de Némée*, et l'autre, d'après J. Livens, le *Portrait de Lucas Vorsterman;* sa pointe y semble bien encore un peu lourde, mais le caractère des maîtres est fidèlement traduit. Théodore Van Thulden avait étudié dans

l'atelier de Rubens et il accompagna son maître à Paris, lorsque celui-ci vint achever la décoration de la galerie du Luxembourg. Collaborateur de Rubens dans beaucoup des peintures du maître, il laissa à Paris plusieurs ouvrages, et, entre autres travaux, décora de peintures tout le chœur de l'église des Mathurins, aujourd'hui détruite ; ces peintures représentaient de nombreux épisodes de la vie de saint Jean de Matha ; Van Thulden les reproduisit lui-même ; ces gravures donnent une meilleure idée de son talent que l'*Histoire d'Ulysse*, qu'il grava d'après les peintures exécutées à Fontainebleau par Nicolo dell' Abbate, sur des dessins du Primatice. Les gravures de l'*Histoire d'Ulysse* n'ont d'autre mérite, à nos yeux, que de conserver le souvenir de compositions aujourd'hui disparues ; on y chercherait vainement le goût caractéristique du maître italien. Guillaume Panneels, peintre-graveur d'Anvers, avait également suivi les leçons de Rubens. Son admiration pour les œuvres de son maître était grande, si l'on en juge par le nombre des estampes qu'il grava d'après lui ; malheureusement son talent n'était pas, il s'en fallait, égal à son admiration, et sa pointe pesante, dénuée d'agrément, et son dessin très-incorrect, étaient bien embarrassés devant les tours de force du peintre. Par surcroît, sous prétexte probablement de faire preuve de beaucoup de savoir dans le clair-obscur, il cher-

cha les oppositions les plus brusques de noirs intenses et de blancs vifs; à cette malencontreuse préoccupation il dut de mettre au jour des planches âpres, sans harmonie, surtout très-tristes, bien différentes en cela de la plupart des ouvrages qu'il reproduisait et qui, au contraire, sont tantôt baignés d'une lumière douce, tantôt resplendissants de clartés éclatantes.

C'est entre les mains de ces artistes secondaires que languit et s'éteint l'école flamande de gravure. Après être arrivée au premier rang, sous la direction de Rubens, elle disparaît presque complétement au dix-huitième siècle; et, à cette époque, ses manifestations sont si peu significatives qu'elles ne méritent même plus d'être mentionnées. Il est vrai que les guerres qui désolaient incessamment la Flandre, y semant le désespoir et la ruine, étaient bien peu faites pour encourager les artistes. C'est pourquoi ceux-ci se dispersent dans les pays voisins et quelques-uns viennent s'établir en France, où l'art a atteint son point culminant. Quand nous nous occuperons des artistes français, nous retrouverons plusieurs graveurs anversois. Ils jouèrent un rôle important dans l'art de notre pays; aussi nous aurons soin de constater les éléments nouveaux que ces maîtres étrangers introduisirent parmi nous.

V

LA GRAVURE EN ALLEMAGNE

Les anciens graveurs sur bois. — Les graveurs de Maximilien. — Graveurs sur métal. — Le maître de 1466, Martin Schongauer et Albert Dürer.

Vouloir faire entrer dans notre travail la discussion entamée depuis plus d'un siècle et encore pendante sur l'antériorité de l'Allemagne dans l'invention de la gravure serait pour le moins inutile. Les savants les plus autorisés apportent tant de bonnes raisons à l'appui des opinions les plus diverses, ils se servent si habilement de leurs arguments, que la question, nous n'exagérons pas, est aujourd'hui beaucoup moins avancée qu'elle ne le fut jamais. En effet, les documents produits par les pays en rivalité laissent complétement indécis. D'où nous concluons que le parti le plus sage est de ne pas s'occuper ici de cette question

de priorité, pour donner toute notre attention à des œuvres excellentes, qu'elles soient, ou non, les premières en date. Nous pensons, nous l'avons dit plus haut, que les premiers monuments de l'imprimerie, le *Speculum humanæ salvationis*, par exemple, sont l'œuvre de quelque tailleur d'images des Pays-Bas ; nous ne sommes donc pas d'accord, sur ce point, avec les historiens allemands, peu disposés à laisser à d'autres l'honneur de la découverte. Par contre, d'avance nous savons bien ne point rencontrer chez eux la moindre contradiction, la plus légère résistance, lorsque nous dirons qu'aucun artiste, dans aucun pays, n'a gravé sur bois avec autant de talent que certains maîtres germains de la fin du quinzième siècle ou du commencement du seizième.

Après avoir jeté un coup d'œil sur ce fameux *Saint Christophe* de 1423, qui sert de point de départ à toutes les discussions, et sur ces innombrables gravures sur bois anonymes, qui offrent à l'imagination un champ facile de s'exercer, si l'on veut rencontrer une manifestation réelle de talent, en Allemagne comme ailleurs, il faut arriver jusqu'à la seconde moitié du quinzième siècle ; les planches antérieures à l'année 1450 ne sont encore que de l'imagerie pure, et montrent si peu de talent chez leurs auteurs que constater simplement leur existence est, en vérité, chose bien suffisante. Nous n'ignorons pas que la *Bible des pauvres* a été

attribuée, non sans quelque apparence de vraisemblance, à des artistes allemands, et que les bibliographes mentionnent des incunables ornés d'estampes qui furent publiés et probablement composés en Allemagne; mais de tout cela il ne ressort pas qu'un artiste, vraiment digne de ce nom, ait vu le jour avant l'année 1460. Jusqu'à cette époque la gravure sur bois, la seule qui nous occupe en ce moment, subit l'ascendant que l'école de Bruges avait pris sur les artistes de tous les pays, et l'art purement allemand est très-difficile à distinguer avant la date que nous assignons à celle de sa manifestation appréciable. Ainsi, Pfister est pour nous le plus ancien graveur sur bois de l'Allemagne. Instruit de son métier d'imprimeur et de graveur par Gutenberg, il s'établit à Bamberg vers 1458, et publia pour son propre compte, avec ses ressources personnelles, un certain nombre d'ouvrages que M. Léon de Laborde indique dans son important travail sur *les Débuts de l'imprimerie à Mayence et à Bamberg*. Les estampes qu'on trouve dans ces premières productions de l'imprimerie sont assurément grossières, et ne dénotent qu'un bien mince talent; mais aussi elles sont indépendantes de toute influence étrangère, et nous intéressent vivement, parce qu'elles fixent l'origine de la gravure sur bois tout à fait allemande.

Nulle part, plus qu'en Allemagne, on ne fit, au

quinzième siècle, usage de la gravure xylographique; le nombre d'estampes en ce genre que l'on rencontre, soit isolément, soit dans les volumes publiés à cette époque, est très-considérable; toutefois cette abondance eut des inconvénients. Les artistes de talent qui fournissaient les compositions ne surveillaient point assez leurs graveurs qui, modifiant les contours, dénaturant les formes, n'avaient qu'une médiocre préoccupation pour le dessin. Ils taillaient le bois avec facilité; voilà tout leur mérite, et jamais le culte du laid et du difforme ne fut poussé plus loin que dans ces planches primitives. La *Bible* de Koburger contient quatre-vingt-six planches mieux exécutées que beaucoup d'estampes antérieures ; mais, malgré l'honneur qu'on lui fit d'en copier quelques-unes pour la bible d'Holbein, bien qu'elles aient inspiré Albert Dürer pour ses compositions relatives à l'Apocalypse, elles ne commandent pas encore une grande attention. La *Chronique de Nuremberg*, imprimée par ce même Koburger, renferme un nombre très-considérable de gravures, taillées avec talent. Malheureusement elles ont été exécutées d'après des dessins peu remarquables. Aux figures trapues, aux draperies anguleuses et chargées de plis, on reconnait sans doute des produits de l'école allemande, mais ce n'est pas une raison suffisante, pensons-nous, pour regarder toutes ces planches comme l'œuvre de Michel

Wolgemut et de Wilhelm Pleydenwurff, que l'imprimeur Koburger désigne pourtant dans sa préface comme auteurs des planches de la *chronique*. Ces planches ne sont-elles pas trop inégalement gravées, et souvent d'un dessin trop différent pour pouvoir être attribuées raisonnablement à deux seuls artistes? Il est probable que Wolgemut et Pleydenwurff surveillèrent, peut-être même qu'ils exécutèrent quelques-unes des planches les plus importantes; cependant, à cet égard, notre opinion est formelle : il est impossible d'admettre que certaines estampes inventées avec la dernière maladresse ou gravées grossièrement, soient l'œuvre d'artistes dont on connaît des ouvrages assez remarquables pour avoir mérité à leurs auteurs presque la célébrité.

Michel Wolgemut fut le maître d'Albert Dürer, et la gloire de l'élève rejaillit un peu sur celui qui le forma. Aujourd'hui, où l'on remet volontiers toutes choses en question, on n'est plus disposé à regarder Albert Dürer comme graveur sur bois, c'est-à-dire qu'on attribue simplement à des artistes travaillant sous ses yeux les superbes gravures de l'*Apocalypse* et celles de la *Vie de la Vierge;* la plus grande partie des planches qui composent ces ouvrages aurait été exécutée par Jérôme Resch, tailleur en bois et graveur en médailles. Tel est du moins l'avis d'un historien de Nuremberg. Nous devons nous incliner devant

cette opinion émise par un homme dont le savoir ne peut être contesté ; la franchise de l'exécution, le caractère savant et tout à fait magistral du travail font de ces planches des pièces hors de pair, qu'il nous coûte beaucoup d'enlever à l'œuvre d'Albert Dürer. Jamais la gravure sur bois n'a trouvé un praticien plus habile que l'auteur de pareilles estampes ; et si l'on refuse à Dürer de les avoir lui-même taillées, encore faut-il reconnaître qu'il dirigeait avec une sollicitude si active et si constante ceux qui multipliaient ses œuvres, que ses graveurs ne montrèrent vraiment une valeur supérieure que lorsqu'ils eurent à traduire les dessins du plus grand artiste dont l'Allemagne s'honore.

Lucas de Cranach, né en Saxe, vers le même temps que Dürer, ne fut pas sans profiter des exemples de son contemporain. Sa manière est cependant assez différente. Il ne rechercha pas, autant que le maître de Nuremberg, la beauté et le fini de l'exécution. Les graveurs qu'il employa, — car il est peu probable qu'il ait lui-même conduit l'échoppe, — avaient le travail plus pittoresque et moins précis que ceux de Dürer, et les dessins qu'ils interprétaient étaient aussi d'une moins grande beauté. Ami intime de Luther, Lucas de Cranach avait adopté la Réforme avec enthousiasme. Il peignit les portraits de Luther et de sa femme, de Melanchthon et de Frédéric le Sage ; il

mit son talent au service de la religion naissante, et orna d'estampes les hardis pamphlets du réformateur. Plusieurs fois, dans son œuvre, on rencontre des attaques contre la papauté. C'est qu'il était plein d'ardeur pour les idées nouvelles, et la façon souvent assez crue avec laquelle il traita les sujets bibliques, prouve encore combien il agit avec passion et atteste que l'art ne fut pas son unique préoccupation. Quant aux graveurs sur bois qui reproduisirent ses dessins, ils s'efforcèrent de simplifier le travail pour que chaque composition ressortît telle qu'elle leur avait été confiée ; ils évitaient donc les tailles croisées, à moins qu'elles ne fussent absolument nécessaires, et poussèrent l'abnégation, il faut leur en savoir gré, jusqu'à sacrifier leur personnalité à celle du maître.

Au commencement du seizième siècle, une impulsion toute particulière fut donnée à la gravure sur bois : l'empereur Maximilien commanda aux artistes les plus recommandables de l'Allemagne quatre ouvrages consacrés à sa gloire, et dont la composition l'occupa beaucoup lui-même. Le *Roi sage* (*der weisse Kœnig*) contient un grand nombre de planches, dessinées par Hans Burgmair et gravées par plusieurs artistes d'un talent inégal. Le *Theuerdanck*, poëme allégorique et moral, composé par l'empereur Maximilien et par Melchior Pfintzing, son secrétaire, est orné de planches attri-

buées, pour le dessin, à Hans Schauflein. Le plus important de ces ouvrages et celui qui était surtout appelé à augmenter le prestige du souverain, le *Triomphe de Maximilien*, fut confié presque en entier à Hans Burgmair, et cet artiste se montra à coup sûr à la hauteur de sa mission. Enfin le même dessinateur fit encore exécuter les *Saints et saintes de la famille impériale*, suite également importante et non moins remarquable que les précédentes. Mais la mort de Maximilien vint interrompre ces nobles travaux, et des complications de toute nature en empêchèrent aussi la publication immédiate, de sorte que, pendant de longues années, on ne connut que de rares exemplaires du *Triomphe de Maximilien* et des *Saints et saintes de la famille impériale*. Un heureux hasard fit retrouver les bois originaux que, Dieu merci, les vers n'avaient pas détruits complétement. Cette découverte en amena une autre. Au dos des planches originales du *Triomphe* on trouva les noms des graveurs. Ce fut là une vraie bonne fortune. Grâce à ces inscriptions, nous pouvons dire quels furent les habiles artistes qui interprétèrent les dessins des maîtres employés par Maximilien ; ils se nommaient Jérôme Resch, Jan de Bonn, Cornélius Liefrinck, Wilhelm Liefrinck, Alexis Lindt, Josse de Negker, Vincent Pfarkecher, Jacques Rupp, Jan Taberith, Hans Franck, Saint-German. Ces noms bien authentiques de graveurs allemands du sei-

zième siècle peuvent aider à reconnaître des monogrammes jusqu'à ce jour sans application, et en même temps éclairer de quelque lumière l'histoire si curieuse des débuts de la gravure en Allemagne.

Né en Souabe, en 1475, Hans Baldung Grün mourut à Strasbourg, en 1552. Il étudia sous Albert Dürer ; Jackson raconte dans son livre intitulé : *A treatise on wood engraving*, que l'élève avait pour son maître un respect si grand qu'il conserva toute sa vie comme une relique précieuse une mèche des cheveux d'Albert Dürer. Cette vénération se manifesta d'une façon plus facile à constater dans les dessins qu'il fit graver. Sa manière se rapproche, en effet, beaucoup de celle de Dürer ; elle l'exagère cependant, et semble indiquer que l'artiste professait pour le laid une malheureuse prédilection ; quand il s'abandonnait à ses propres inspirations, il imaginait des figures trapues, des têtes grimaçantes, des mouvements impossibles, que les graveurs reproduisaient avec une exactitude désespérante. Baldung Grün était peintre et dessinateur à la fois, mais ses tableaux, assez estimés de son maître pour que celui-ci, lors de son voyage à Anvers, en offrît un à Joachim Patenier, ne sont plus recherchés aujourd'hui ; on les confond dans la foule des innombrables peintures anonymes que l'Allemagne fournit aux investigations des érudits.

Hans Ulrich Vaechtlein, connu également sous

les noms de *maître aux bourdons croisés* ou de Pilgrim, travaillait à peu près à la même époque que Baldung Grün. On ignore la date de sa naissance. Cependant M. Lœdel, qui a consacré à cet artiste un travail important, pense qu'il vécut à Strasbourg. Artiste habile et instruit de toutes les ressources de son art, il passe pour l'inventeur, en Allemagne, de la gravure en camaïeu. Ses planches, fort recherchées et très-rares, se font remarquer par un dessin précis, moins tudesque que celui de la plupart de ses contemporains, et par une habileté singulière dans l'exécution. On en connaît onze, lesquelles montrent qu'il n'a point été indifférent aux ouvrages d'Albert Dürer ; toutefois son mérite consiste bien plutôt dans l'adresse de la pratique que dans l'imprévu de l'invention.

La liste des xylographes allemands est loin d'être épuisée. En dehors des artistes anonymes, ou connus uniquement par des monogrammes, on en trouverait, sans beaucoup chercher, plusieurs dignes encore d'être cités. Il est vrai que ceux dont nous aurions à parler, Jost Amman, Henri Aldegrever, Albrecht Altdorfer, Hans Sebald Beham, Virgile Solis ou Daniel Hoffper ne firent dans cet art que de courtes excursions, et occupent comme graveurs sur cuivre une place que ne leur assureraient pas leurs planches sur bois. Nous aurons plus loin l'occasion de revenir sur

le mérite de leurs ouvrages, et nous serons alors en mesure de bien apprécier leurs qualités. Achevons donc ici l'examen des planches sur bois gravées en Allemagne. Mais avant de rechercher les qualités très-réelles qui font estimer les graveurs sur métal, arrêtons-nous un instant à Bâle, où vécut un maître de premier ordre, où s'exercèrent quelques graveurs sur bois fort habiles.

Urs Graf, qui travaillait au commencement du seizième siècle à Bâle, mourut dans cette ville en 1530. Il dessina, pour des graveurs sur bois, un grand nombre de vignettes, où l'on ne trouve ni de grandes facultés d'invention, ni un goût bien relevé. L'école de Martin Schongauer qu'il avait fréquentée déteignit un peu sur lui ; mais il imita surtout les côtés faibles du maître, et la grandeur ne le préoccupa jamais assez. A peu près seul connu au milieu d'un grand nombre d'artistes nés à Bâle, et publiant dans cette ville leurs ouvrages, il n'aida guère au mouvement de renaissance qui s'opéra presque de son temps, sous ses yeux, et que devait, pour ainsi dire, résumer le peintre Jean Holbein le jeune.

Selon la tradition la plus généralement adoptée, Jean Holbein naquit à Bâle vers 1498. Il eut la bonne fortune d'avoir à ses côtés un graveur sur bois qui multiplia presque tous ses ouvrages, et répandit au loin sa réputation. Comme peintre, Holbein laissa une grande renommée ; comme des-

sinateur de vignettes, sa place n'est pas moins belle. Longtemps, les innombrables dessins qui encadraient les titres des livres imprimés à Bâle, et qui en décoraient les lettres ornées, les têtes de page ou les culs-de-lampe, dispersés dans le texte, furent attribués pour la gravure aussi bien que pour le dessin à Hans Holbein ; un certain monogramme, formé des lettres H. L. accolées, gênait bien un peu les iconographes ; on avait passé outre, cependant, et il fallut qu'une circonstance inattendue plaçât sous des yeux clairvoyants un alphabet, que chacun croyait d'Holbein, accompagné de cette mention : *Hans Lutzelburger Formschneider, genant Franck*, pour rendre à son véritable auteur, Hans Lutzelburger, la part de gloire qui lui revient légitimement. Cet artiste ne reproduisit pas uniquement les dessins d'Holbein, mais il ne réussit jamais mieux que lorsqu'il s'adressa à ce maître ; il fut appelé par l'abbé Zani « le prince des graveurs sur bois. » Mariette, si bon juge lorsqu'il s'agissait d'apprécier le talent d'un graveur, dit, dans ses notes manuscrites, qu'on ne peut trop admirer la délicatesse de son travail, sa touche fine et spirituelle : « J'imagine, dit-il, que les dessins d'Holbein qui n'étaient pas fort terminés avaient eu besoin d'un si excellent artiste pour y mettre le fini qui y était nécessaire, et que ce travail avait mérité que l'éditeur de Lyon lui en fît honneur et l'en regardât comme le père. Son nom,

qui méritait de passer à la postérité, est demeuré dans l'oubli, mais il y a apparence que le monogramme H. L., qui se voit sur le soubassement du lit où est couchée une jeune personne que la mort attire à elle, donne les premières lettres de son nom. » Ce nom qu'ignorait le savant Mariette



Fig. 15. — Estampe extraite de la *Danse des morts* de H. Holbein. par H. Lutzelburger.

n'est plus, aujourd'hui, un mystère; Hans Lutzelburger est bien l'auteur des gravures de la *Danse des morts* (1538), et de l'*Ancien et du Nouveau Testament* (*Icones Historiarum Veteris*

testamenti, Lyon, Jean Frellon, 1547). Son burin, savant et docile, a rendu avec une extrême délicatesse ces compositions d'Holbein, bien petites, si l'on en mesure les surfaces immenses, sous le rapport du caractère et de la conception. Tel de ces sujets tiendrait dans un carré grand comme un dé, qui pourrait s'exécuter dans de vastes proportions, sans perdre de ses mérites, tant les dispositions générales en sont bien pondérées, tant le dessin des figures est soigné et juste. Le talent de Lutzelburger consista précisément à savoir conserver dans des cadres fort exigus cette grandeur d'aspect, et à faire passer sur le bois tout l'esprit du maître, en n'usant que de travaux taillés dans la perfection. De nombreux graveurs, dont le nom est resté inconnu, reproduisirent aussi des dessins d'Holbein ; mais, aucun de ceux dont nous avons pu voir les planches, n'égala Lutzelburger. Le plus souvent, ils allourdirent le trait, arrondirent les contours et dépouillèrent les compositions d'Holbein de tout ce que celui-ci y avait mis de ferme et de piquant.

Gravure sur métal. — Si, depuis la découverte de l'abbé Zani, les prétentions de l'Allemagne à l'invention de la gravure sur métal n'ont plus de raison de subsister, il ne faut pas pour cela retirer aux Allemands toute part dans l'histoire de cet art à ses débuts. En effet, tandis qu'un chef-d'œuvre, dont la date est certaine, 1452, se produit à Flo-

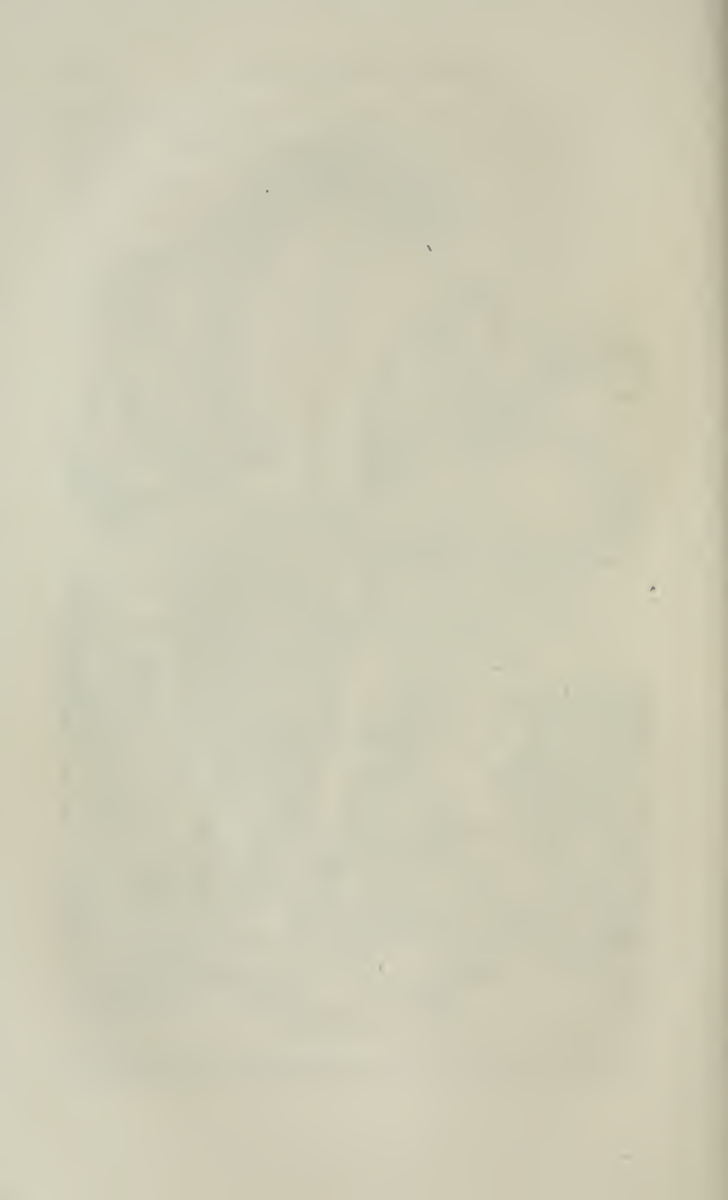
rence, quantité de planches, très-probablement exécutées à la même époque, virent le jour de l'autre côté du Rhin, et parmi les innombrables estampes anonymes que produisit l'école allemande, plusieurs, à la grossièreté du dessin, à leur exécution très-imparfaite, peuvent être jugées comme d'une fort grande ancienneté. Aussi, après avoir examiné ces spécimens d'un art qui commence, nous ne craignons pas d'affirmer, quoique sans aucune preuve formelle à l'appui de cette opinion, que l'impression sur papier des planches gravées sur métal fut simultanément trouvée en Italie et en Allemagne. L'Italie, cependant, mérite d'être classée la première, mais c'est parce qu'un de ses enfants, Maso Finiguerra, fit, le premier, acte de génie. Toutefois l'Allemagne suivit de près et eut bientôt un artiste de grand talent, dont le nom n'est malheureusement pas connu. On le désigne généralement sous la dénomination de *maître de* 1466. Parmi les artistes anonymes qui précédèrent ce graveur, M. Duchesne a appelé *maître aux banderoles* l'auteur de quelques planches dessinées grossièrement, gravées d'une façon toute particulière, et que leur archaïsme fait rechercher. Les personnages qui se meuvent dans les compositions de cet inconnu sont couvertes de tailles imperceptibles qui semblent obtenues par un instrument aigu et non par un burin coupant. Le métal devait être très-tendre ; il est plutôt éraillé que creusé, et

ne paraît pas non plus avoir subi un tirage à la presse ; l'encre posée sur cette surface en très-petite quantité n'eût pas supporté, nous le croyons du moins, beaucoup de pression, et la planche elle-même n'y eût pas résisté. Il y a d'ailleurs une preuve matérielle en faveur de l'opinion qui prétend que l'épreuve a dû s'obtenir à l'aide du frotton : les témoins de la planche ne sont accusés en aucun endroit, et nous avons vu plusieurs estampes de cet anonyme assez complètes pour que les bords de la planche eussent été visibles, si celle-ci avait effectivement éprouvé une forte pression. De là on peut conclure que le graveur auquel on a donné le surnom de *maître aux banderoles*, à cause des phylactères garnis de légendes dont il aurait accompagné ses figures, ne possédait pas encore tous les secrets de son art, et doit être, pour ce motif, regardé comme un des plus anciens graveurs de l'école allemande.

Cet autre artiste anonyme, dont on trouve de nombreuses estampes portant les lettres E. S., et les millésimes 1466 et 1467, est fort digne de porter le nom de maître qui lui est également donné ; il est certain que, dans aucun pays, à cette époque, on ne pouvait rencontrer un artiste aussi instruit dans la pratique de la gravure ni aussi fécond ; son burin net et d'une grande propreté coupait le cuivre avec une souplesse surprenante ; quoique son dessin soit d'une correction souvent contestable, il



Fig. 16. — Samson, vainqueur du lion, estampe du maître de 1466.



est facile et expressif; enfin, ses compositions ont de la variété, et sont souvent très-heureusement agencées. L'*Adoration des Mages* rappelle de très-près quelqu'une de ces miniatures du siècle précédent auxquelles on accorde aujourd'hui une sympathie justifiée. Le *maître de* 1466 donnait aux extrémités de ses figures beaucoup de maigreur, et une exiguïté exagérée, mais dès qu'il s'agissait de composer une pièce d'orfévrerie, une *patène*, ou bien un rinceau d'ornement, il était dès lors tout à fait dans son domaine, et composait des œuvres pleines de goût et de grâce. Artiste gothique par excellence, le *maître de* 1466 ne rechercha pas la beauté telle que nous l'aimons, telle que les primitifs Italiens l'exprimèrent toujours; la forme et la grandeur du dessin furent pour lui des préoccupations secondaires; ce qu'il s'appliqua à rendre, ce qu'il atteignit souvent, c'est le sentiment naïf et l'expression juste de la figure qu'il mettait en action. Par ce côté il se rattache à ces artistes extraordinaires, pour lesquels on a professé trop longtemps une injuste indifférence, qui construisirent la cathédrale de Strasbourg et nos superbes monuments du moyen âge. Comme eux, il s'entendit à agencer des ornements, et lorsqu'il s'adressa à la figure humaine, il lui donna un cachet de simplicité naïve qui certes n'est pas exempte de majesté; que ses têtes soient trop fortes, ses mains, ses pieds trop exigus, les plis de ses draperies brisés avec excès,

rappelant les sculptures en bois de ses prédécesseurs, rien n'est plus vrai. Cependant, à côté de la correction matérielle, de la représentation fidèle de la réalité pure, l'art n'a-t-il pas encore quelque chose à dire? ne doit-il pas exprimer une idée, un sentiment? A ce point de vue le *maître de* 1466 ne mérite que des éloges, car c'est précisément le premier graveur allemand qui ait songé à mettre son talent au service de l'expression et du sentiment.

Martin Schongauer suit de près le *maître de* 1466; il eut sur toute l'école allemande une si grande influence qu'il pourrait en être appelé le père, et il jouit aujourd'hui d'une réputation amplement justifiée. Après avoir été en honneur de son temps, à ce point que les éditeurs ne craignaient pas d'apposer sa marque sur des estampes dans lesquelles il n'était pour rien, dans le but peu louable de les faire valoir aux yeux des amateurs inexpérimentés, il fut pendant les dix-septième et dix-huitième siècles relégué avec tous ses contemporains dans cette catégorie d'artistes gothiques auxquels plusieurs historiens, même parmi les plus autorisés, reconnaissaient à peine du talent. Cette injustice, regrettable à tous les points de vue, nous a privés d'un grand nombre de peintures qui, faute d'avoir été recherchées comme elles méritaient de l'être, se sont égarées ou bien ont disparu. Lorsque, plus sainement dirigée, la critique moderne a songé

aux maîtres qui avaient ouvert la voie à leurs successeurs, elle s'est trouvée fort embarrassée ; les spécimens authentiques de cet art primitif qu'on avait si longtemps dédaigné, manquaient. Autre motif de regret, les documents relatifs aux personnes ont disparu, aussi bien que leurs ouvrages ; aussi l'on ne connaît aujourd'hui ni le lieu ni la date de la naissance de Martin Schongauer.

A l'aide de quelques œuvres signées et datées, on est cependant parvenu à fixer l'année 1420 comme l'époque probable de sa naissance ; mais sa famille, originaire d'Augsbourg, prétendait le faire naître dans cette ville ; trouvant trace de son passage à Ulm, certains auteurs veulent qu'il y soit né ; d'autres, enfin, et c'est le plus grand nombre, placent son berceau à Colmar. Ce qu'il y a de certain c'est que Martin Schongauer vécut longtemps dans cette dernière ville, qu'il y exécuta un grand nombre de peintures et qu'il y mourut le jour de la Purification (1488) comme en fait foi l'acte mortuaire retrouvé dans les registres de la paroisse Saint-Martin de Colmar et publié récemment en fac-simile. Si la biographie de Martin Schongauer est impossible à établir, fort heureusement ses œuvres gravées et authentiques permettent d'apprécier son talent à sa juste valeur ; il connut les estampes du *maître de* 1466, et il est de toute évidence que celles-ci ne lui furent pas indifférentes ; mais, dessinateur plus

habile, bien que dans quelques pièces on retrouve encore des maigreurs dans les extrémités, et des pieds immenses supportant de petites figures, il inventa et grava des compositions d'une bien autre importance. Le *Portement de Croix*, estampe justement célèbre, qui eut l'honneur d'être connue de Raphaël et de ne pas lui paraître indigne d'être étudiée; la *Tentation de saint Antoine*, que Michel-Ange copia, si l'on en croit, du moins, une ancienne tradition, et *Saint Paul frappé sur le chemin de Damas*, sont des œuvres qui n'ont guère leur équivalent dans toute l'école allemande. En outre de ces planches dont la réputation est aussi bien établie que légitime, l'œuvre de Martin Schongauer est plein de pièces admirables ; dans une planche de dimension restreinte, l'*Annonciation*, l'artiste a su donner à la Vierge une physionomie douce et tendre qui se rapproche de la beauté, et la tête de l'envoyé céleste possède une grâce qui n'est pas sans quelque affinité avec l'art milanais. Dans *la Fuite en Égypte*, le chef d'œuvre, suivant nous, de Martin Schongauer, la Vierge entourant le divin enfant de ses bras, passe, montée sur un âne, sous un palmier couvert d'anges ; saint Joseph cueille à l'arbre quelques dattes. Cette ingénieuse composition est encore relevée par le sentiment de bonheur de la Vierge, pressant contre son sein ce fils soustrait à la colère d'Hérode et adoré par des anges. C'est dans les sujets tendres que les ar-

tistes gothiques ont surtout excellé. Ils avaient la foi, et la foi déterminait, éclairait et fortifiait leurs inspirations. Combien de leurs œuvres en portent



Fig. 17. — L'enfant Jésus, gravure de Martin Schongauer.

les naïfs et charmants témoignages ! Nous pourrions sans peine citer nombre de planches de Schongauer, aussi remarquables sous le rapport du sentiment que sous celui de l'exécution, qui est

merveilleuse. La *Mort de la Vierge*, *les Vierges folles et les vierges sages*, les *Emblèmes des quatre Évangélistes*, *Jésus-Christ couronnant la Vierge*, sont, entre autres, des morceaux de tous points accomplis. Le maître s'y montre avec toute sa richesse d'invention, sa science de dessinateur et son talent de graveur.

Mais les sujets d'un ordre supérieur n'occupèrent pas seuls le grand artiste allemand ; il grava aussi quelques scènes familières : le *Départ pour le marché*, par exemple, qu'au dix-septième siècle on désigna sous le nom de l'*Espiègle*, en songeant à une estampe analogue de Lucas de Leyde ; les *Paysans* jouant ou luttant ensemble ; enfin des ornements, des objets d'orfévrerie, dans lesquels il déploya de la façon la plus brillante ses facultés d'invention et sa rare habileté de buriniste. Quoi qu'il en soit, la vraie gloire de Schongauer est, entouré comme il l'était d'artistes que la recherche de la vérité littérale absorbait, d'avoir porté la vue plus haut et, dans ses compositions agencées avec art, d'être arrivé à la beauté, à l'expression d'un sentiment toujours noble, toujours élevé. Son titre de maître de l'art allemand n'est pas non plus contestable : ses œuvres jouirent d'une telle faveur, exercèrent une telle influence, qu'elles inspirèrent et guidèrent tous les artistes qui vinrent après lui, quand ceux-ci ne se contentèrent pas de les copier servilement. Du reste, les succes-

seurs de Martin Schongauer ont plus de renom, selon nous, qu'ils n'en méritent. Ainsi, qu'a fait Albert Glockenton, sinon ordinairement de reproduire les estampes du maître, en les alourdissant, en les dépouillant de ce parfum exquis de naïveté qui leur donne tant de grâce et de charme? Il exécuta également plusieurs planches de son invention, mais sans y faire preuve d'originalité ; son dessin est assez précis, mais son burin est dur et nullement moelleux. Israël Van Mecken doit sa renommée au nombre considérable d'estampes qui portent son nom, plutôt qu'à leur valeur réelle. Nous croirions volontiers que l'auteur de toutes ces planches était marchand, pour le moins, autant qu'artiste. Le style de plus d'une de ces estampes paraît antérieur à l'exécution. Serait-il donc téméraire de prétendre que celles-là, usées par des premiers tirages, auraient été reprises et travaillées à nouveau dans l'atelier de Mecken, gagnant à cette retouche le nom d'auteur qui les accompagne maintenant? Toutes les estampes qui avaient du vivant de Van Mecken quelque célébrité furent copiées dans son atelier ; ainsi la *Patène du maître de* 1466 ; le *Portement de Croix* et le *saint Antoine* de Martin Schongauer, les *Trois Grâces* d'Albert Dürer servirent de modèles aux artistes qui suivaient sa discipline ; mais grossièrement exécutées, ces copies ont peu de valeur ; ne reproduisant aucune des qualités originales, ni la

fermeté savante du dessin, ni la sûreté habile de l'outil. Faute d'un côté vraiment artiste dans l'œuvre d'Israël Van Mecken, reconnaissons qu'un certain nombre de ses planches, très-recherchées, les plus rares de ce graveur, renferment sur les mœurs et les costumes de l'époque plus d'un document intéressant. Les scènes contemporaines inspiraient Van Mecken plus heureusement que les estampes des maîtres; il interprétait la nature, il copiait les personnages qui posaient devant lui, avec un talent qu'on ne saurait nier, et une estampe très-connue, le *Concert*, montre tout ce qu'il était capable de faire dans ce genre secondaire.

Franz Van Bocholt, un autre imitateur de Martin Schongauer, passa sa vie à composer et à graver des estampes qui se rapprochent des œuvres des maîtres; mais il ne les égala pas. Dans la *Vierge debout soutenant la croix*, son meilleur ouvrage, il fit cependant acte de talent; la Vierge a une expression de véritable douleur et l'ajustemement des draperies est d'un assez bon goût. Un artiste qui signe tout au long ses estampes et qui est connu sous le nom de Mair, semble un imitateur d'Israël Van Mecken, plutôt qu'un disciple de Martin Schongauer. Les planches que nous connaissons signées de lui représentent des scènes d'intérieur et des costumes; et nous ajoutons que l'histoire y trouvera plus facilement son compte que l'artiste, car ces figures, habillées à la mode du quinzième

siècle sont amaigries et étriquées, et si les vêtements dissimulent parfois une grande insuffisance de dessin, cette insuffisance saute aux yeux, visible pour tous, dans les parties nues. Martin Zagel professa également pour Van Mecken beaucoup d'admiration. Il eut l'amour du laid au delà de ce qu'on peut imaginer, et son burin maigre et sec exécuta quantité de compositions que ne lui fournissait pas toujours son propre fond.

Pour rencontrer en Allemagne un vrai maître, il faut arriver à la fin du quinzième siècle. Mais alors nous trouvons un artiste de Nuremberg, qui eut une influence presque égale à celle de Martin Schongauer et dont le nom a bien plus de célébrité. Albert Dürer fut le troisième de dix-huit enfants. Son père était venu s'établir à Nuremberg en 1455 pour y exercer la profession d'orfévre ; il chercha à donner à son fils le goût du travail plutôt qu'une éducation complète, aux frais de laquelle, d'ailleurs, il n'eût pu subvenir. Comme son père, Albert Dürer apprit le métier d'orfévre et il ne tarda pas à s'y montrer plus habile que ceux dont il suivait les leçons. Mais, dès qu'il put se livrer à l'étude de la peinture, il quitta l'atelier de l'orfévre chez lequel il travaillait, pour se mettre sous la discipline de Michel Wolgemuth, dont le renom était déjà très-répandu en Allemagne. Antoine Koberger, le célèbre imprimeur, parrain

d'Albert Dürer, ne fut peut-être pas étranger à cette détermination, par ce motif qu'il publiait à cette époque la *Chronique de Nuremberg* et qu'il avait confié à Wolgemuth le soin de surveiller l'exécution des planches qui devaient orner son ouvrage. Naturellement le jeune Dürer dut trouver chez le collaborateur de son parrain un accès facile, un accueil bienveillant, et, dès qu'il eut terminé son apprentissage, à l'exemple de la plupart de ses compatriotes, il se mit en route et visita successivement les Pays-Bas et le nord de l'Italie. L'itinéraire qu'il suivit n'est pas connu, et même on ne pourrait point affirmer que cette excursion eut lieu si, dès le commencement du seizième siècle, on ne trouvait l'influence évidente de ses ouvrages sur les écoles des Flandres et de l'Italie septentrionale.

Albert Dürer revint à Nuremberg en 1494, mandé par son père qui avait, pendant l'absence de son fils, négocié pour lui un mariage avec la fille d'un mécanicien de la ville, Agnès Frey. Si l'on en croit une tradition peut-être exagérée, cette union ne paraît pas avoir été heureuse. Entre Albert Dürer et sa femme il y avait incompatibilité de caractère. Autant l'époux était affable et généreux, autant l'épouse se montrait roide, intéressée, désagréable. Deux êtres d'humeurs aussi dissemblables ne pouvaient vivre en bonne intelligence ; aussi, lorsque Dürer eut perdu

son père, en 1502, et qu'il eut assuré l'existence de sa mère et celle de ses frères, Hans et André, il quitta sa ville natale et se dirigea vers Venise où l'attendait le plus cordial accueil. A peine arrivé, il reçut en effet la commande d'une peinture pour le *Fondaco dei Tedeschi*, et Giovanni Bellini ayant le désir de connaître un artiste si vanté, le fit venir chez lui et lui demanda un tableau que même il voulut payer, ce qui ne déplut pas trop à Dürer qui, souvent dans ses lettres, se plaint de la parcimonie des Vénitiens. L'époque de son séjour à Venise et de ses fréquentes excursions à Bologne, fut pour Dürer la plus heureuse de sa vie. Jeune, il se voyait fêté, comblé d'honneurs; seul et libre, il oubliait un peu les ennuis ordinaires de sa vie domestique.

Un jour, pourtant, il fallut retourner à Nuremberg; par bonheur, un travail de longue haleine qu'il y entreprit, fit qu'il regretta moins qu'on n'aurait pu le craindre Venise, son beau ciel et ses nobles distractions. Nuremberg d'ailleurs lui apparaissait sous un aspect plus agréable que lorsqu'il en était parti. La gloire que lui avait value son talent, et que des étrangers, comme il arrive souvent, avaient été les premiers à reconnaître et à acclamer, attirait chez lui les artistes et les notables de la cité; on recherchait son amitié; sa maison était fréquentée par les hommes les plus distingués du pays; l'empereur Maximilien, grand

amateur des arts, prenait plaisir à y venir, pour le voir travailler; il lui témoignait les plus vives sympathies, et il le remercia, par exemple, ainsi que son ami Perkheimer, dans une lettre, de la dédicace qui accompagnait la suite admirable de planches gravées sur bois et consacrées à son triomphe. Après un assez long séjour à Nuremberg, séjour absolument consacré au travail, Albert Dürer fut repris du désir de voyager. Il partit donc. Cette fois, il emmena sa femme et sa servante et se dirigea vers les Pays-Bas, où l'excellente réception qu'on lui avait faite jadis l'engagea à retourner. De ce voyage, commencé en 1520, Albert Dürer tint un journal qui nous est parvenu. L'artiste y note jour par jour, pour ainsi dire, les honneurs dont il est l'objet, les visites qu'il reçoit ou qu'il rend, les travaux qu'il exécute, ses dépenses, ses impressions, les faits qui l'intéressent.

Mais le bruit courut à Anvers, un certain vendredi de l'année 1521, que Martin Luther avait été fait prisonnier et mis à mort. Aussitôt Albert Dürer, écrit une véritable profession de foi et publie, sous forme de prière, sa grande admiration pour le hardi réformateur. Cet enthousiasme déplut aux catholiques néerlandais, et l'archiduchesse Marguerite qui jusque-là avait fait à Albert Dürer un excellent accueil, se montra froide, circonspecte, et même ne lui dissimula pas son mécontentement;

disgrâce dont le bruit ne tarda guère à se répandre et qui eut pour l'artiste de fâcheuses conséquences. On s'éloigna de lui; ceux mêmes qui avaient montré pour son talent le plus d'admiration semblèrent peu à peu se détourner et éviter sa présence. Très-sensible à un si complet revirement d'opinion, Dürer s'apprêtait à rentrer dans son pays, lorsque Christian II, roi de Danemark, qui venait d'arriver à Anvers, lui commanda son portrait. Le peintre le fit, croyant un instant voir revenir la faveur; mais, au dîner donné à Bruxelles par le roi de Danemark, dîner auquel assistaient l'empereur, l'archiduchesse Marguerite et la reine d'Espagne, il comprit que, les souverains affectant de ne point lui adresser la parole et de ne faire aucune attention à lui, il n'avait pas de meilleur parti à prendre désormais que de quitter les Pays-Bas et de retourner à Nuremberg.

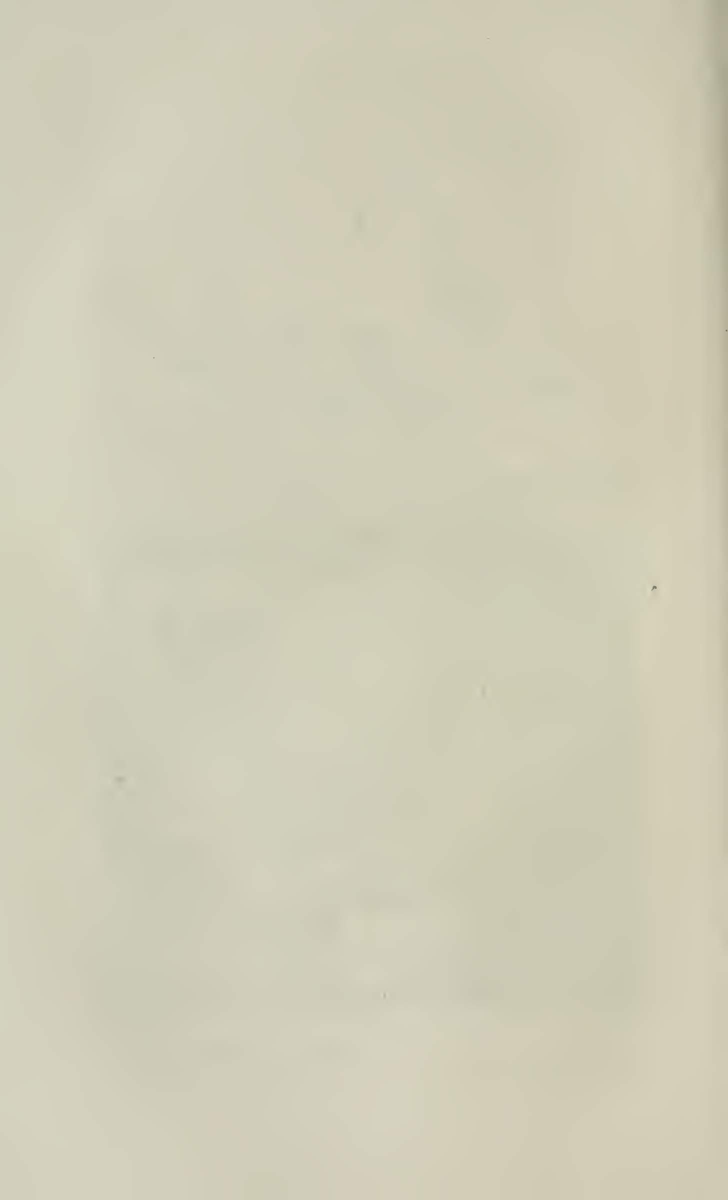
Quelques mois après son retour, il perdit son beau-père Hans Frey, et deux ans plus tard, sa belle-mère. Resté seul avec sa femme dont le chagrin avait encore aigri le caractère, il demanda au travail une distraction que son intérieur ne pouvait point lui offrir. Tentative inutile ; ses forces étaient maintenant au-dessous de sa volonté et, le 6 avril 1528, il succomba. Ses funérailles furent somptueuses. Une épitaphe composée par Pirkheimer, ami de l'artiste, et gravée sur une plaque d'airain,

marqua d'abord dans le cimetière Saint-Jean, à Nuremberg, la place où repose Albert Dürer. Depuis lors, deux autres inscriptions lui ont été substituées : l'une en langue latine placée par les soins de Sandrart, l'autre, en vers allemands ; elles célèbrent le maître, et sont un hommage de la postérité à la gloire du plus grand artiste que l'Allemagne ait vu naître.

L'immense réputation, la place considérable qu'il occupe dans l'histoire de l'art, Albert Dürer les doit sans doute à ses nombreuses peintures, à ses recherches sur les proportions du corps humain, enfin, à l'ensemble de ses travaux; cependant on peut affirmer avec certitude que ses estampes, plus que ses autres ouvrages, ont déterminé l'admiration générale. Supposons que Dürer se fût livré à la peinture seulement. Ses tableaux, auxquels on n'a si longtemps accordé aucune valeur, parce qu'ils ont ce cachet gothique qui sembla horrible et repoussant pendant près de deux siècles, étant presque tous contestés ou perdus, il faudrait, pour lui comme pour la plupart des peintres primitifs, se résigner à une admiration de confiance, et nous serions sans moyens pour reconnaître sur quelles qualités s'appuyait le titre de maître que lui décernaient ses contemporains. Heureusement, les estampes qu'il mit au jour, qu'il signa et qu'il data le plus souvent, permettent de constater ses tendances, le caractère de ses préoccupations habi-



Fig. 18. — La Vierge et l'enfant Jésus, estampe d'Albert Dürer.



tuelles, en un mot, son talent. Épris de la nature plus que de la beauté proprement dite, Albert Dürer dessinait, avec une fidélité scrupuleuse, les objets les plus divers, et, loin d'être intimidé par la figure humaine lorsqu'elle était vulgaire ou laide, il osa employer son merveilleux talent à graver une vieille femme, au ventre ballonné, aux extrémités grossières, à la face hideuse, qu'il appela *Némésis* et que l'on désigne aujourd'hui, bien à tort à coup sûr, sous le nom de la *Grande Fortune*. On peut dire qu'il n'avait pas une idée exacte ou complète de la beauté. D'autre part, il ne connaissait pas l'antiquité ; mais son talent, tout à fait personnel, n'eût probablement rien gagné à subir une discipline en contradiction avec son tempérament, et qui sait si son originalité ne s'y fût pas compromise, n'y eût pas perdu quelque chose? Ce qui est certain, c'est qu'il trouva en lui-même un type excellent de la figure du Christ. La tête du fils de Dieu, tel qu'il la comprit, est mâle et virile ; de longs cheveux encadrent le visage qui exprime à la fois la sérénité intérieure et la souffrance physique ; d'épais sourcils accusent la force ; les lignes d'un front élevé, l'intelligence ; les yeux caves, la pensée et la douleur. Quant à la Vierge, c'est une bonne mère de famille caressant des yeux son enfant, le pressant avec tendresse sur son sein ; quelquefois, cependant, elle est plus que cela ; alors une certaine majesté l'environne, et, à

défaut de beauté, son geste et son regard respirent une véritable noblesse. Le vêtement ample qui couvre le corps de la Vierge a permis aussi à Dürer de montrer son habileté singulière à disposer les draperies, et son aptitude à tirer parti de toutes les ressources dont peut disposer un peintre.

Comme buriniste, Albert Dürer est incomparable. Jamais avant lui on n'a su avec une pareille souplesse modeler une figure, fondre les contours. A l'aide d'un burin très-fin, creusant le cuivre d'un nombre infini de tailles, il a obtenu un aspect harmonieux et doux, supérieurement approprié à ses dessins. Les planches célèbres qu'il inventa, et dont il fit lui-même la gravure, s'offrant ainsi seul, sans intermédiaire, à l'appréciation de tous, ont le rare mérite de ne pas accuser la fatigue, bien que, certes, elles aient exigé un travail raisonné, lent et pénible; et la *Mélancolie*, sujet dont le sens nous échappe, le *Cheval de la Mort*, la *Nativité*, *Saint Hubert* et plusieurs petites Vierges également propres à inspirer la ferveur du chrétien et l'admiration de l'artiste, sont peut-être plus recommandables encore par l'habileté manuelle que par l'invention. Jamais orfévre, rompu aux diverses ressources de son art, n'a taillé le métal avec plus de netteté, et dans aucune école, même dans celles où la recherche du métier a été poussée le plus loin, on ne rencontre un artiste qui sût allier avec autant de bonheur le talent du

dessinateur à la connaissance approfondie de la gravure.

Les paysages qui complètent un grand nombre de compositions d'Albert Dürer, hérissés de châteaux forts et de maisons à tourelles, arrosés par des rivières qui les traversent et les égayent, sont toujours gravés avec une finesse charmante. La perspective aérienne y est peu observée sans doute ; mais l'exécution délicate des plans éloignés rachète, en partie du moins, l'inexactitude des proportions relatives des objets. Tous les genres furent d'ailleurs traités par Albert Dürer avec un égal succès. Ses portraits gravés dénotent une entente toute particulière de la physionomie, et l'exécution est toujours en rapport avec la justesse et la précision du dessin. Quels modèles excellents l'œuvre d'Albert Dürer fournit aux artistes qui viennent après ce grand maître ! ils n'ont qu'à suivre l'impulsion donnée et à se laisser guider par les exemples que le chef de l'école allemande leur a légués.

Albert Altdortfer vécut à Ratisbonne ; toutefois il subit l'influence d'Albert Dürer et chercha souvent à imiter sa manière. On croit que ce fut lui qui inaugura, en Allemagne, l'habitude de graver en petit, système qui fit donner à une catégorie de graveurs germains le surnom de *petits maîtres;* et, tout en procédant d'Albert Dürer, ces *petits maîtres* allèrent, pour la plupart, en Italie, et rap-

portèrent, au profit de leurs ouvrages, un certain air de beauté, à peu près inconnu avant eux dans leur pays. Néanmoins Altdorfer, qui copia plusieurs estampes de Marc-Antoine et qui même ne recula pas devant des emprunts faciles à constater, ne profita en rien des artistes italiens qu'il copia ou qu'il pilla. Son dessin resta fort médiocre, sans caractère comme sans expression ; ses têtes sont laides, quelquefois grotesques ; son burin, assez fin et conduit souvent avec habileté, n'offre d'intérêt que lorsqu'il retrace des pièces d'orfévrerie ou des ornements. Ces *petits maîtres*, Allemands d'ailleurs, étaient tous orfévres : c'est même sous ce point de vue qu'ils gagnent le plus à être étudiés; car, depuis le premier jusqu'au dernier, voyant la nature en petit, ils n'ont de droits à un jugement favorable que lorsqu'ils ne s'aventurent pas en dehors du domaine de l'orfévrerie. Barthélemi Beham, un des plus habiles d'entre eux, sentit bien qu'il ne devait pas en sortir ; il exécuta, avec une rare finesse d'outil, *la Vierge offrant le sein à l'enfant Jésus*, *Cléopâtre*, des *Enfants couchés à côté de têtes de mort*, et vingt autres planches dans lesquelles l'exécution matérielle soignée et nette rend indulgent pour des fautes de goût regrettables chez un artiste de talent. Les deux portraits de Charles-Quint et de Ferdinand Ier, que Barthélemi Beham grava en 1531, occupent dans son œuvre une place importante. Directement aux prises avec la nature,

il fit là deux ouvrages qui peuvent être mis au nombre des meilleurs que l'école allemande ait produits. Hans-Sebald Beham, comme son oncle et son maître Barthélemi Beham, travailla à Nuremberg. Il suivit avec abnégation les leçons qui lui furent données ; ses estampes diffèrent très-peu de celles de son professeur, et, sans les monogrammes des deux artistes, on serait souvent embarrassé pour faire la part de chacun d'eux : même goût de dessin affectant de ne pas choisir dans la nature, ne reculant devant aucune laideur ; même talent de graveur singulièrement instruit de toutes les ressources du burin et coupant le cuivre avec une étonnante adresse. Hans-Sebald Beham fut plus fécond que son oncle. Mais on connaît de lui des pièces dans lesquelles il n'a pas respecté les convenances ; à ces estampes, leur auteur a gagné la réputation d'un débauché et d'un ivrogne que l'ensemble de son œuvre paraît cependant démentir ; il est difficile d'admettre que l'homme qui, avec autant de patience et de talent, a exécuté un nombre si considérable de planches ait passé sa vie entière au cabaret ; au contraire, ce n'est qu'à force de travail sérieux et soutenu, qu'il a pu acquérir la facilité dont il a donné tant de preuves. Retirons donc de l'histoire de l'art ce passage de Sandrart, qui veut faire de Hans-Sebald Beham un artiste sans conduite et peu estimable ; nous aimons mieux voir en lui ce qu'il dut être en effet, un homme

laborieux et sincère, qui eut le tort une fois ou deux de s'écarter de la bonne voie pour inventer des scènes auxquelles on n'accordait pas d'ailleurs, au seizième siècle, l'importance que les idées modernes leur donnent.

Jacques Binck, qui naquit à Cologne et mourut à Kœnisgberg, vers 1560, copia tous les grands maîtres, Marc-Antoine, Albert Dürer, Martin Schongauer et Hans-Sebald Beham, et sut assez bien s'approprier la manière de chacun. Avec Albert Dürer et Marc-Antoine, son burin est doux ; il est un peu lourd avec Beham. Quand il gravait des sujets de son invention, il semble que ce ne fût plus le même artiste : les tailles serrées et nettement accusées des planches reproduisant la composition d'un maître étranger, sont remplacées par des tailles écartées et grêles, à peine suffisantes pour indiquer le modelé, pour accentuer les contours. Remarquons-le aussi, les types sont moins laids chez Binck que chez la plupart de ses compatriotes. Il avait séjourné deux ans en Italie (1529 et 1530), et l'on voit qu'il n'était pas resté indifférent aux beautés qu'il y avait pu étudier. Georges Pencz n'eût-il gravé que la planche représentant *Jésus entouré de petits enfants*, qu'il mériterait d'occuper un bon rang parmi les *petits maîtres*. Dans cette estampe bien composée, l'artiste a vêtu les mères et les enfants à la mode allemande du seizième siècle, ajoutant ainsi, sans bien s'en rendre compte, au mérite

très-réel de son travail comme œuvre d'art, tout l'intérêt d'un document sur les costumes de l'époque. Son œuvre, assez riche, est même très-curieuse à consulter sous ce rapport. Ses personnages y sont de même, le plus souvent, habillés comme ceux de son temps, et cette coutume, qui a de nos jours soulevé tant de critiques, se trouve en définitive bien plus instructive que cette fausse recherche de la vérité historique en honneur pendant les siècles suivants. Si l'Italie eut de l'influence sur Georges Pencz, ce fut l'Italie du Nord ; Venise et ses peintres le charmèrent plus que Rome et les élèves de Raphaël; et il pensa, sans doute, à Jean Bellin, à Titien et à Giorgion, lorsqu'il dessina quelques-unes des figures de ses compositions. Il est vrai que le petit côté de la nature le préoccupa principalement, à la façon de beaucoup d'orfévres qui, alors même qu'ils ont beaucoup de talent, rapetissent non-seulement les dimensions, mais encore le caractère de ce qu'ils représentent.

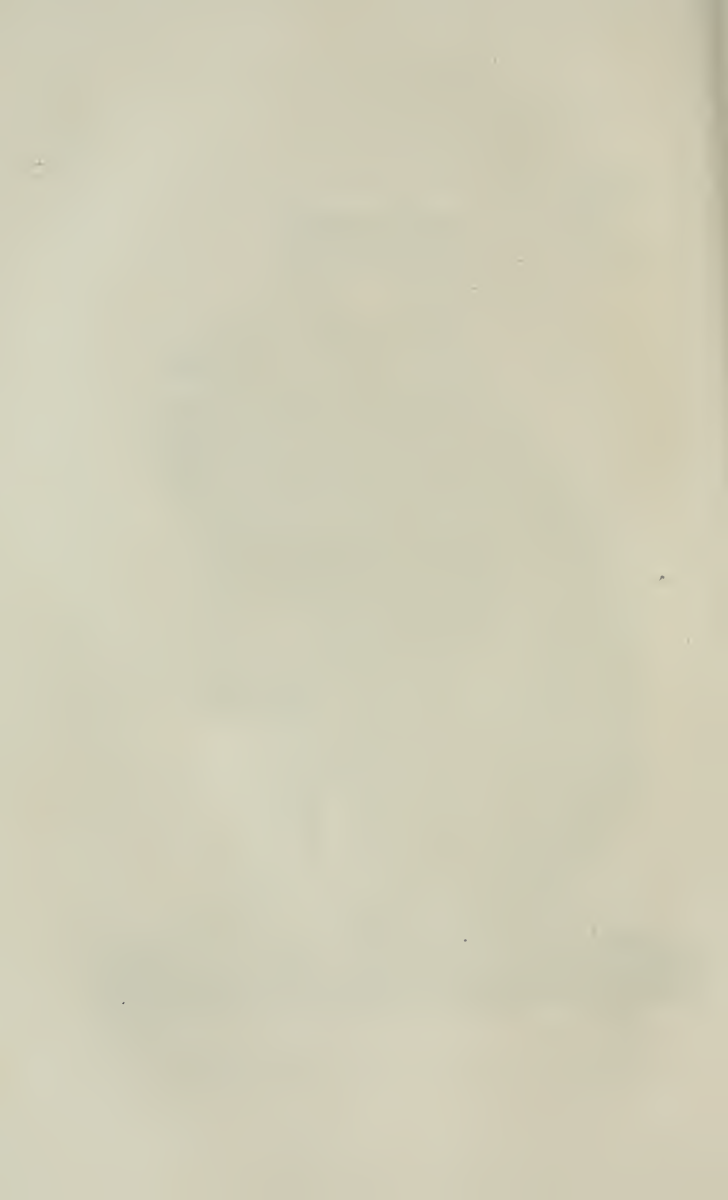
Au premier rang des artistes qui furent un reflet affaibli d'Albert Dürer et qui appartiennent au camp des *petits maîtres*, il faut placer peut-être Henri Aldegrever. Né en Westphalie, en 1502, mort vers 1555, il passa à Nuremberg la plus grande partie de son existence et eut constamment sous les yeux les estampes d'Albert Dürer. Son œu vre se ressent de ce modèle, et l'on y retrouve sou

vent des airs de tète qui rappellent de très-près la manière du grand maître. Aldegrever traita tous les genres. Cependant il ne fut jamais plus habile que lorsqu'il ne se proposa pour but que de figurer les personnages de son temps. N'ayant pas à inventer, se bornant à copier ce qu'il avait sous les yeux, il réussit parfaitement. Sa tendance à allonger, outre mesure, toutes les figures, à exagérer les formes, disparaît complétement ou s'atténue beaucoup sous les ajustements des habits, et les plis ne sont pas trop brisés comme dans ses estampes de pure invention. Il se montra encore supérieur à tous ses émules, dans les ornements entremèlés de figures dont il enjoliva des gaînes de couteaux ou de poignards. Dans cette partie de l'art, il fit preuve d'une imagination et d'une verve que ses compositions, quand la figure humaine y joue le rôle principal, ne révèlent pas toujours.

Tandis que la gravure au burin obtenait en Allemagne un succès que justifiait l'habileté avec laquelle elle était traitée, quelques artistes pratiquèrent aussi la gravure à l'eau-forte. Albert Dürer en avait donné l'exemple, mais sans atteindre, dans ce genre, il faut bien le dire, le mème degré de perfection que dans ses autres planches. Sa manière ne fit pas école. Ce mode de gravure semble d'ailleurs n'avoir pas convenu aux Allemands, qui préféraient un art moins expéditif,



Fig. 19. — Costumes allemands, estampe de H. Aldegrever.



leur permettant de mûrir leurs pensées avant de les exprimer. Les Hopffer, David, Jérôme et Lambert, ne montrèrent ni un goût de dessin bien relevé, ni une grande variété dans le travail de la pointe ; souvent ils copièrent les estampes de leurs prédécesseurs, mais, en général, avec si peu d'exactitude que leurs productions, nous n'exagérons pas, n'ont aucun intérêt. Le dessin en est nul pour ainsi dire, et l'exécution en est tellement négligée, que s'expliquer la réputation qui entoure les ouvrages de ces artistes ne serait vraiment guère facile. Hans-Sebald Lautensack et Augustin Hirschvogel, tous deux peintres de Nuremberg, laissèrent également un certain nombre de planches à l'eau-forte, lesquelles, bien que dénotant plus de savoir que celles des Hopffer, ne suffisent pas encore à donner des eaux-fortes allemandes une haute idée. Quoique touchés d'une pointe fine et incisive, ces petits paysages de Lautensack ne valent pas les portraits que cet artiste fit au burin. Ceux-ci, remarquables par une physionomie franchement accusée et un caractère individuel, sont également supérieurs au portrait de Georges Rockenback, gravé, lui aussi, par Lautensack, mais à l'eau-forte. Enfin, quelque valeur que les amateurs de curiosités leur accordent, les planches d'Augustin Hirschvogel ne sauraient non plus donner une opinion favorable de la gravure à l'eau forte en Allemagne, de sorte que, faute de bons spécimens,

il vaut mieux ne point parler de cet art et se borner à constater la supériorité des Allemands, comme graveurs au burin.

Toutefois ils s'égarèrent un peu, lorsque l'école fondée par Albert Dürer commença à perdre de son prestige. Le goût pour les petites choses, pour les ornements, pour les objets d'orfèvrerie, résista encore, mais l'art n'était plus, il s'en fallait de beaucoup, aux mains de graveurs aussi habiles que ceux que nous avons précédemment cités; la période originale de l'école allemande était close : on ne trouve plus que des artistes de second ordre cherchant à s'inspirer de leurs prédécesseurs, et perdant à cette tentative la part la plus précieuse de leur talent, la personnalité.

Né à Nuremberg, en 1514, et mort dans la même ville en 1570, Virgile Solis s'efforça de continuer la manière mise en honneur par ceux qui l'avaient précédé. Il se rattacha ainsi à la catégorie des *petits maîtres*. Mais il leur était bien inférieur. C'était à peine s'il savait mettre une figure d'aplomb, lorsqu'il ne copiait pas autrui. Son travail est grêle, sans souplesse et dénué de charme ; son œuvre considérable ne renferme que quelques morceaux dignes d'être notés : ce sont des pièces d'orfèvrerie dont l'ornementation est plus jolie que la forme générale. Virgile Solis grava avec Jobst Amman une suite de portraits des rois de France, qui n'ajoute rien à la réputation des deux artistes.

On doit à Jobst Amman, dont le mérite principal fut de fournir un grand nombre de dessins aux graveurs sur bois, beaucoup d'eaux-fortes travaillées d'une pointe fine, délicate, mais monotone. Le dessin en est petit et tout confus. Un portrait de Gaspard de Coligny entouré d'ornements et de petits sujets relatifs à la vie du personnage, est une des meilleures pièces d'Amman. Cependant les gravures sur bois qu'il exécuta lui-même ou qu'il fit exécuter d'après ses dessins, forment la meilleure partie de son œuvre, et la série de costumes publiés sous son nom lui assure plus de renommée que toutes ses eaux-fortes, qui dénotent moins un grand savoir qu'une imagination variée et féconde.

Théodore de Bry appartient encore à ce groupe d'imitateurs attardés des *petits maîtres*. Il naquit à Liége, en 1528, et s'établit de bonne heure à Francfort, où il mourut en 1598. Ce fut un des artistes les plus féconds du seizième siècle. Son œuvre prouve son goût très-particulier pour l'orfèvrerie. Dans de grandes publications qu'il dirigea et auxquelles il travailla lui-même, entre autres, *les Grands et les petits voyages*, il se fit aider par ses fils, surtout par Jean, qui souvent se montra son égal. Cependant il nous semble avoir principalement réussi dans de petits sujets où se meuvent par milliers des figures de petite dimension, ou bien quand il grava des ornements d'un

goût très-individuel et qui attestent une imagination assez variée. Par ce côté encore il appartient à ce groupe de graveurs qui luttèrent avec les orfèvres, pour la finesse du travail et l'amour des petites dimensions. Théodore de Bry ferme la liste des graveurs allemands pour lesquels l'art n'eut que des petits aspects, et qui ne se soucièrent ni de l'idéal, ni du style.

L'art allemand prend à la fin du seizième siècle une autre direction, ou, pour être plus exact, perd tout caractère original. Les graveurs qui demeurent dans leur pays sont accaparés par des éditeurs préoccupés bien plus de les faire beaucoup travailler que de les aider à produire de bons ouvrages. Mathieu Mérian, auteur d'une infinité de vues de villes ; les Kilian, tous graveurs de portraits ; Dominique Custos, Flamand devenu germain par son long séjour à Augsbourg ; Martin Greuter, grand amateur d'allégories et d'écussons armoriés ; les Haïd, qui s'exercèrent dans la gravure en manière noire, et tant d'autres occuperaient dans l'histoire de l'art une place bien peu importante, si l'on n'avait égard aux personnages dont ils ont conservé les traits, aux monuments, aujourd'hui détruits, grâce à eux sauvés d'un complet oubli, et aux compositions qu'ils ont reproduites. La plupart des planches de ces artistes accusent une assez grande habileté de pratique, mais rien de plus. Tous les Allemands qui vivent pen-

dant les dix-septième et dix-huitième siècles cèdent au même entraînement et poussent l'amour de la *belle taille* jusqu'à l'exagération. Ce qu'ils aiment au-dessus de tout, c'est de montrer leur adresse à couper le métal, et à ce jeu ils oublient, tant la pensée de faire parade de leur outil les domine! qu'il est indispensable de savoir dessiner pour produire une gravure vraiment bonne.

Wenceslas Hollar fait exception. A de fréquents et longs voyages il gagna de pouvoir comparer les écoles rivales, et sa manière est particulière et personnelle à ce point que dans tout son œuvre on chercherait en vain une estampe, une seule rappelant l'influence de son maître, Mathieu Mérian. Autant celui-ci avait une exécution sèche et peu pittoresque, autant celle de W. Hollar fut harmonieuse et colorée. Il excellait à représenter la physionomie humaine, à rendre la transparence du verre, l'éclat des métaux, les poils ou les plumes des animaux, le soyeux des étoffes. Mais il fallait qu'il eût un bon modèle sous les yeux, car lorsqu'il s'en rapportait à lui seul pour le dessin, ses estampes ne se ressentaient que trop de son insuffisance sous ce rapport.

Wendel Dieterlin, qui ne sortit pas d'Alsace pendant que W. Hollar voyageait sans cesse, ne se contenta pas d'être un architecte habile et un peintre renommé; il publia aussi dans un recueil, aujourd'hui fort recherché, de nombreux spécimens

d'ornements d'un goût tout à fait original. Plein de verve, fertile en ressources, il ne recula devant aucune donnée ; avec un entrain superbe, il inventa



Fig. 20. — Dame de Bâle, estampe de W. Hollar.

les formes les moins vraisemblables, les plus originales, et sans le goût des figures qu'il eut parfois l'imprudence de mêler à ces ornements,

on serait tout disposé, ce genre étant admis, à lui accorder une place honorable parmi les architectes-graveurs de la Renaissance. Sa pointe hardie attaquait franchement le cuivre, et docile à la main qui la conduisait, souple et ingénieuse, heureuse souvent dans ses audaces, elle atteignit à plus d'un effet pittoresque et inattendu.

Après ces artistes, l'art véritable n'existe plus guère en Allemagne. J.-É. Ridinger, Ch. Dietrich, Ch.-B. Rode et Weirotter sont des peintres d'un talent médiocre, qui s'exercent quelquefois à manier la pointe, mais ne produisent pas d'ouvrages de valeur. Jean-Élie Ridinger doit la petite réputation qui entoure son nom aux sujets de chasse et aux scènes de la vie des animaux qu'il a traités, plutôt qu'au talent dont il a fait preuve dans ses estampes. Dietrich a beau s'efforcer, dans ses gravures, de rappeler Rembrandt, il ne réussit à tromper personne, pas même les ignorants ; sa pointe est lourde, son dessin mauvais, sa science de clair-obscur nulle. Christian-Bernard Rode, né à Berlin en 1725, courut le monde : les voyages ne lui profitèrent point ; ses eaux-fortes sont d'un dessin très-prétentieux et gravées avec une négligence déplorable ; ses compositions, que l'emphase envahit, mais vides de pensées, ont été agencées sans ordre ni goût, comme sans aucune entente de l'effet. Les paysages de François-Edmond Weirotter paraissent des œuvres à peine intéressantes, et

pour achever l'étude des graveurs de l'école allemande, il faut maintenant franchir le Rhin et chercher à Paris les artistes qui semblent s'y être donné rendez-vous, pour apprendre de maîtres français un art dont leur pays a laissé perdre les secrets. .

Jean-Georges Wille et son ami Georges Frédéric Schmidt vinrent en France dès leur jeunesse. Ils commencèrent donc leurs études de graveur dans notre pays. C'est également chez nous qu'ils les poursuivirent jusqu'au bout, obligés, pour vivre, de travailler chez l'éditeur Odieuvre. Wille arriva rapidement à une facilité manuelle qui le fit préférer à ses émules. Bientôt Hyacinthe Rigaud vit quelques-unes de ses planches; il sut facilement en reconnaître les mérites et rendit au jeune artiste la carrière facile en le mettant en relation avec les amateurs, en lui donnant les moyens de reproduire des ouvrages importants qui le placèrent en évidence; aussi le jeune graveur allemand ne tarda-t-il pas à dépasser en réputation tous les graveurs français de son temps. Il ne vint guère à Paris de grand personnage, un peu ami des arts, qui ne briguât l'honneur de lui être présenté, et chacun rendait justice à son talent en même temps qu'à son goût éclairé d'amateur: car J. Georges Wille possédait beaucoup de tableaux et d'objets d'art, et parmi ses estampes les plus connues, les plus admirées, il en est plus d'une qui reproduit

des toiles empruntées à sa collection. Ce qui distingue ses planches les plus célèbres, c'est le brillant et la netteté du travail. Il n'est pas possible de graver avec une plus grande habileté et personne ne sut mieux varier les travaux pour rendre chaque objet selon sa nature, suivant la place qu'il occupe. Cette grande perfection du travail matériel a pourtant un mauvais côté. Il n'est pas douteux qu'elle donne à l'estampe un aspect métallique très-prononcé et que l'œil qui voudrait d'abord voir l'ensemble, est à chaque instant attiré et distrait par un des agréments quelconques du travail. L'artiste sacrifie son modèle à sa propre renommée. Mais aussi ne manque-t-il pas en partie son but? En faisant une telle montre de science ne semble-t-il pas ignorer que le devoir du graveur est de s'identifier complétement avec son modèle, d'abdiquer son individualité, de s'effacer et de reproduire l'œuvre du peintre avec la plus entière sincérité?

Georges-Frédéric Schmidt, compatriote, contemporain et ami intime de Wille, eut à peu près les même débuts; venus ensemble à Paris, leurs commencements ne furent pas très-faciles; mais Nicolas Lancret rendit à Schmidt un service analogue à celui qu'Hyac. Rigaud avait rendu à J.-Georges Wille. Mis en rapport avec Larmessin, Schmidt prépara les planches de ce graveur, employant les rares moments de liberté que lui laissait son maître à graver pour l'éditeur Odieuvre de petits

portraits qui, s'ils n'étendaient point sa réputation, lui permettaient au moins de vivre et de s'exercer d'une façon lucrative. Cependant travailler pour autrui le fatigua bien vite. Il songea donc à s'établir; il y réussit, et, en cette occasion, Hyacinthe Rigaud fit encore preuve de clairvoyance : ayant vu des ouvrages de Schmidt il ne craignit pas de confier au jeune artiste un portrait qu'il venait d'achever, celui du comte d'Évreux, et il fut satisfait du résultat. Ce fut une circonstance bien heureuse pour Schmidt. Rigaud, assuré désormais du succès, lui donna à reproduire, avec autorisation du prélat, le portrait de Saint-Albin, archevêque de Cambrai, et l'accueil très-vif et très-mérité fait à cette belle estampe établit définitivement le renom du graveur. A partir de cette époque (1742), Schmidt ne cessa plus de publier, chaque année, un certain nombre de planches, toutes témoignant de son savoir et de son assiduité au travail. Sa manière de graver a quelque ressemblance avec celle de Wille. Le plus ordinairement il ne se sert que du burin et il joint à une grande facilité d'outil une entente de la couleur qui ajoute beaucoup de charme à ses productions ; malheureusement son habileté l'entraîna, lui aussi, hors des bornes et il fit souvent beaucoup trop bon marché de la peinture qu'il traduisait. Dans ses eaux-fortes il est moins habile. Bien que plusieurs portraits en ce genre soient très-recher-

chés dans les ventes, nous sommes peu disposé à partager cet enthousiasme. L'eau-forte réclame une grande liberté d'exécution, et ce n'est point par là que brillent les estampes de Schmidt. On dirait plutôt que l'artiste, en se servant de la pointe, n'a eu d'autre préoccupation que celle d'arriver à une lutte impossible avec le burin.

Quoi qu'il en soit, J.-G. Wille et G.-Fr. Schmidt, eurent sur l'art français, dont ils étaient venus s'inspirer, une grande influence. Ils acquirent, l'un et l'autre, une réputation qui éclipsa celle de leurs confrères. Notre école moderne de gravure a vu son maître, Bervic, étudier, dans l'atelier de Jean-Georges Wille, suivre avec scrupule les préceptes savants de l'artiste allemand, et, à son tour, plus tard, transmettre fidèlement à ses élèves les leçons qu'il avait lui-même reçues.

Après ces maîtres qui se sont pour ainsi dire expatriés, l'Allemagne contemporaine peut encore nommer avec fierté plusieurs artistes qui lui font honneur et qui semblent avoir eu à cœur de relever dans leur pays natal l'art de la gravure bien compromis. Christian-Frédéric Muller acquit, grâce à l'estampe qu'il signa d'après la *Madone de Saint-Sixte*, une réputation justement méritée; M. Joseph Keller, entre autres planches excellentes, prouva par la façon avec laquelle il interpréta la célèbre fresque de Raphaël, la *Dispute du Saint-Sacrement*, que les compositions de l'ordre le plus

élevé ne l'effrayaient nullement, qu'il savait les comprendre et en transmettre la majesté. Enfin, Jacques Felsing, quoiqu'en n'abordant pas des œuvres d'une difficulté aussi grande, témoigna de l'habileté pratique qu'il avait acquise en étudiant les maîtres qui l'avaient précédé et en s'assimilant leur manière.

VI

LA GRAVURE EN ANGLETERRE

La gravure sur bois. — W. Caxton. — L'influence des artistes étrangers sur l'art anglais. — Son originalité au dix-huitième siècle et son influence de notre temps.

Il existe en Angleterre une école de peinture et une école de gravure. Elles sont dignes d'un examen attentif, n'en déplaise à ceux qui n'ont pas encore traversé la Manche. Il est vrai que ces écoles se sont constituées assez tard ; cependant elles datent maintenant de plus d'un siècle. Mais ce court espace de temps leur a suffi, il faut bien en convenir, pour se mettre au niveau des écoles voisines, et si, jusqu'au commencement du dix-huitième siècle, l'Angleterre n'a pas cessé d'appeler à elle des peintres étrangers, Holbein, Van Dyck, Petitot, Largillière et d'autres, elle a su profiter des exemples que ces maîtres lui donnè-

rent, et assurément nous aurions mauvaise grâce à le lui reprocher, nous qui, à une certaine époque, avons reçu de l'Italie un service analogue? L'école anglaise a eu d'ailleurs dans ces derniers temps sur la nôtre une réelle influence qu'il est impossible de nier si l'on est sincère. Nous voulons parler du mouvement romantique qui substitua aux préceptes de David des préceptes fort différents suivis encore aujourd'hui par un certain nombre de nos compatriotes. Toutefois c'est de la gravure seulement que nous avons à nous occuper ici, et nous devons commencer par constater que les Anglais se montrèrent d'abord moins enthousiastes que nous de la découverte de cet art, quoique aussi prompts à l'utiliser. Il faut, probablement, attribuer cette froideur au caractère rigide de leur religion qui, en excluant les images des temples, excluait aussi les estampes des livres de prière, premier asile de la gravure sur bois en Italie, en Allemagne, dans les Pays-Bas et en France.

Chose singulière, le premier livre imprimé par le plus ancien des imprimeurs anglais, William Caxton, est écrit en français, et c'est aussi le premier qui ait été imprimé dans notre langue. Il a pour titre : *Cy commence le volume intitulé le recueil des hystoires de Troyes composé par vénérable homme Raoul le feure prêtre chappellain de mon très-redoubt seigneur Monseigneur le duc Philippe de Bourgongne en l'an de grâce mil cccc lxiiii.* Malheureusement,

à son origine, la gravure en Angleterre, pas plus que dans la plupart des autres pays, n'a de caractère propre. William Caxton ornait rarement de planches les livres qu'il publiait, et lorsqu'il voulut s'en donner le luxe, il n'eut à sa disposition que des tailleurs d'ymaiges malhabiles, et, au demeurant, aucune des estampes parues dans ses publications n'a de valeur au point de vue de l'art. La seconde édition, celle-là sans date, du premier livre imprimé en Angleterre en 1474 (*the Game and Playe of the chesse*), contient plusieurs figures qui représentent un joueur devant un échiquier, un roi, deux cavaliers, un fou, etc. Mais pas une seule ne possède ce qui accuse la provenance, la nationalité, et, n'était le texte qui les encadre, il ne serait vraiment pas possible de dire d'où elles viennent. Il en est de même d'un autre livre moins rare intitulé *le Miroir du Temps* (Thymage or Mirrour of the Worlde, 1481). Les quelques planches qu'il contient donnent l'image d'un professeur enseignant la grammaire ou d'un logicien assis dans une chaire et discourant avec ses disciples, et l'art en est aussi complétement absent que des planches précédentes, preuve décisive du peu d'habileté des premiers graveurs anglais. Dans une édition des *Fables d'Ésope* (the Subtyl Hystoryes and Fables of Esope), publiée trois ans plus tard, c'est-à-dire en 1484, par le même Caxton, on trouve des planches copiées d'après des éditions antérieures

latines et françaises, et qui sembleraient confirmer l'infériorité de nos voisins sur nous-mêmes, s'il pouvait y avoir des degrés entre des œuvres qui, tout bien considéré, ne dénotent de talent ni les unes ni les autres et intéressent seulement au point de vue de l'archéologie.

Assurément bien d'autres livres publiés en Angleterre aux quinzième et seizième siècles, renferment des planches xylographiques ; mais y eût-il utilité à s'y arrêter, on y chercherait vainement un document, une pièce démentant ce que nous venons de dire, et il n'est pas nécessaire de retenir l'attention du lecteur sur des œuvres qui, en définitive, en sont très-peu dignes. Nous rappellerons simplement que des auteurs anglais, mal à l'aise, et cela se conçoit, pour défendre la prééminence de leurs gravures, et désireux de se mêler à la discussion engagée sur la priorité de l'invention, ont nié intrépidement les titres des différents compétiteurs, et prétendu que la gravure n'était pas du tout d'invention moderne puisque, d'après un certain verset de la Genèse, Tubalcaïn en aurait été l'inventeur[1]. L'argument est original, mais en bonne conscience, ce serait perdre son temps

[1] Voici le verset de la Genèse sur lequel s'appuient les auteurs qui font remonter vers l'an 2975 avant Jésus-Christ l'invention de la gravure : « Sella enfanta aussi Tubalcaïn, qui eut l'art de travailler avec le marteau et qui fut habile en toutes sortes d'ouvrages d'airain et de fer. Noéma était la sœur de Tubalcaïn. » *Genèse*, IV, 22.

que de le réfuter. Au lieu donc de remonter aussi haut et de suivre les historiens anglais, il vaut mieux en venir tout de suite à des manifestations ayant une véritable signification, et commencer notre étude au moment où la gravure anglaise a conquis un caractère particulier et quand le talent de ceux qui s'y livrent commande l'attention et les sympathies.

John Payne, né à Londres en 1606 et mort dans la même ville en 1648, ouvre la série. Non qu'il ait du premier coup fait acte de maître, ni qu'il ait dirigé une école ; mais ses estampes, gravées uniquement au burin, sont d'une habileté dont aucun autre graveur n'avait fait preuve avant lui. Élève de Simon de Passe, artiste flamand qui resta de longues années en Angleterre, John Payne exécuta, avec quelque sécheresse, des vignettes, des ornements, des portraits. Toutefois c'est dans ce dernier genre qu'il fut le mieux servi par ses facultés et en cela, remarquons-le, il subit les conditions communes à tous ses compatriotes, qui ne réussissent jamais aussi bien que lorsqu'ils ont à exprimer la physionomie humaine. A peu près à la même époque que John Payne, naquit Guillaume Faithorne qui porta en Angleterre la gravure au burin au premier rang. Il naquit vers 1620 et vécut jusqu'en 1691. Sa biographie ne laisse pas d'être intéressante. Élève de Peack, peintre et libraire anglais, ainsi que son maître il embrassa la cause de

Charles Ier ; il fut fait prisonnier lors de la chute de ce prince, et enfermé à Aldersgate. Mais les loisirs que lui faisait sa captivité, il les employa à graver, et c'est dans sa prison qu'il exécuta le portrait du duc de Buckingham. L'influence de ses amis et la réputation que ses premiers ouvrages lui avaient valu intéressèrent en sa faveur et lui firent rendre la liberté. Cependant, en sortant de prison, il refusa de prêter serment à Cromwell, et, banni, obligé de quitter sa patrie, il vécut en France, où il put continuer ses études dans l'atelier de Philippe de Champagne d'abord, puis auprès de Robert Nanteuil, dont les leçons lui profitèrent beaucoup. Aussi ne tarda-t-il pas à acquérir une vraie renommée, et quand les événements lui permirent de rentrer en Angleterre, c'est-à-dire en 1650, son talent le fit parfaitement accueillir de ses compatriotes. Comme son ami et maître Nanteuil, il dessina des portraits aux trois crayons. Il y réussit; ils eurent tout de suite une grande vogue. Fort heureusement il ne cessa pas pour cela de pratiquer la gravure, et ses nombreuses estampes prouvent, comme ses dessins, une remarquable aptitude à saisir les physionomies, et, en outre, un rare mérite de graveur. Il est impossible, en effet, de mieux exprimer la vie, de mieux interpréter le côté intéressant d'un visage. Formé aux leçons de Nanteuil, muni des préceptes de cet excellent artiste, il l'égala quelquefois, l'imita,



Fig. 21. — Portrait de R. Bayfeild, estampe de Guillaume Faithorne.



sans aller jusqu'à la contrefaçon, et sut conserver son individualité. Les portraits de Nanteuil attestent un savoir profond et en même temps une nature de talent contenu et réservé tout à fait conforme aux habitudes de l'école française ; tandis que les planches de Faithorne, gravées soit d'après Ant. van Dyk, ou d'après des artistes qui vécurent sous la dépendance du maître flamand, soit dessinées par le graveur lui-même, se ressentent de l'influence qu'exerça sur l'école naissante l'illustre élève de Rubens, et témoignent d'une recherche de la couleur à laquelle, à coup sûr, ne visa jamais le graveur français. Les portraits de R. Bayfeild, de William Paston, de William Sanderson et d'autres justifient pleinement l'estime que l'on accorde à l'œuvre de Guillaume Faithorne, dit le Vieux. Ce sont du reste les pièces qui donnent du talent de l'artiste la meilleure idée, car les compositions qu'il grava ne révèlent pas à beaucoup près une habileté aussi grande, et l'on jugerait certainement G. Faithorne au-dessous de sa valeur si l'on ne connaissait de lui que la *Sainte famille* d'après Simon Vouet, ou la *Vierge caressant l'Enfant Jésus* d'après Laurent de la Hyre, estampes sans valeur qui rappellent le travail de Couvay et de Mellan sans même en avoir toutes les qualités.

Bien des artistes tentèrent de suivre la manière de Guillaume Faithorne; aucun cependant n'eut assez d'originalité ou de talent pour mériter une

place à part dans l'école anglaise. Tous furent médiocres. Leurs compatriotes même avaient si peu de confiance en leur savoir, qu'ils eurent recours aux burins d'outre-Manche toutes les fois qu'ils voulurent faire graver un ouvrage de quelque importance. Ainsi Nicolas Dorigny ne fut-il pas mandé de France pour multiplier sur le cuivre les fameux cartons de Raphael, conservés au château d'Hamptoncourt? Baron n'eut-il pas, de son côté, à reproduire les peintures de Rubens et de Van Dyk des collections anglaises? et on arrive à la fin du dix-huitième siècle avant de rencontrer en Angleterre des artistes assez habiles à manier le burin pour reproduire les chefs-d'œuvre accumulés en ce pays.

Il ne faudrait pourtant pas croire que durant un si long espace de temps il n'exista en Angleterre aucun artiste s'occupant de la gravure; en effet, n'oublions pas un Allemand, Wenceslas Hollar; fixé à Londres, il donna à la gravure à l'eau-forte une impulsion louable. D'autre part, le prince palatin Robert introduisit dans le Royaume-Uni cette façon de graver que l'on appelle *manière noire*, ou même assez communément, tant les artistes anglais surent en tirer bon parti, *manière anglaise*. Nous nous occuperons plus loin de ces deux genres particuliers; pour le moment, arrêtons-nous à la gravure au burin; nous allons encore avoir à noter l'influence de la France.

Robert Strange, né en 1723, mourut à Londres en 1795. Tout jeune, il passa la Manche et vint étudier à Paris chez Philippe Lebas, qui lui mit le burin à la main et lui enseigna les premiers éléments de l'art. Mais R. Strange surpassa bien vite son maître dans le maniement de l'outil et quitta l'atelier dans lequel son talent avait commencé à se développer, pour aller en Italie étudier les grands maîtres de l'art. Il passa dans ce pays cinq années, travaillant avec ardeur d'après les ouvrages de Raphael, du Titien, de Corrége, du Guide et de Carle Maratte, et il ne revint s'établir à Londres que lorsque ses études furent assez complètes pour qu'il pensât n'avoir plus rien à apprendre. Malheureusement, son extrême facilité à tailler le cuivre l'absorba, et ses planches montrent une connaissance imparfaite du dessin. Peu d'artistes produisirent des estampes exécutées avec une plus complète habileté; le travail du burin est agréable et coloré; diversement menées, les tailles suivent les formes, noient les contours et s'entre-croisent à l'infini sans offrir jamais à l'œil un aspect désagréable ou monotone; pas une seule de ses nombreuses planches ne trahit la faiblesse, la moindre lassitude. Au contraire, toutes révèlent une connaissance complète, approfondie des ressources du métier. A côté de tant de savoir pratique, d'une telle adresse manuelle, pourquoi faut-il si souvent regretter une pauvreté de dessin on ne

peut plus surprenante chez un artiste certainement intelligent, mais plus préoccupé de donner l'aspect des originaux qu'il reproduit, que leur caractère et leur style!

Guillaume Woollett, né également en Angleterre et disciple de John Tinney, tourna ses vues du côté du paysage. Bien qu'il ait quelquefois aussi gravé des figures, et même des compositions considérables, par exemple la *Bataille de la Hogue* et la *Mort du général Wolf*, il ne se montra jamais aussi habile que dans la reproduction des tableaux de Claude Lorrain, de Wilson ou de Pillement. Personne avant lui, sans autre ressource que le burin, n'avait obtenu des effets aussi divers, ni donné aux plans, avec autant de justesse, la valeur qui leur convient réellement. Les lointains, éclairés par un dernier rayon de soleil, sont dessinés avec précision, et malgré leur éloignement apparaissent distincts, sans confusion et sans cesser pour cela de garder leur véritable place; en revanche, arbres et terrains des premiers plans sont gravés à l'aide d'un burin de forte dimension qui entame profondément le cuivre et, en procédant par tailles larges et espacées dans lesquelles l'encre pénètre abondamment, il accentue la valeur des devants, et les fonds, par opposition, n'en semblent que mieux dans leurs vraies dimensions. C'est Claude Gellée, dont les ouvrages, comme on sait, ont toujours été recherchés avidement en Angleterre, qui four-

nit à Woollett ses meilleures planches; la savante et majestueuse disposition des lignes, les vastes et profonds horizons, la beauté des sites ont séduit le graveur, et celui-ci a su faire passer dans ses reproductions les éminentes qualités du peintre. A aucune autre époque, Claude le Lorrain ne fut mieux interprété et depuis les superbes eaux-fortes gravées par le maître lui-même, on n'avait pas encore rencontré un artiste qui s'identifiât aussi complétement avec notre grand paysagiste.

François Vivarès, qui naquit en France, aux environs de Montpellier, mais qui peut être compris dans l'école anglaise parce qu'il passa en Angleterre la plus grande partie de son existence et qu'il apprit son métier en ce pays, rendit avec une habileté à peu près égale les ouvrages de Claude Gellée. Lui aussi s'attacha presque exclusivement aux paysages d'un certain caractère, à ceux du Lorrain, de Guaspre Poussin, de Patel, et son burin souple convenait à merveille à de si nobles compositions. La lumière sagement distribuée dans la nature, qu'affectionnent ces maîtres et qui frappe différemment chaque objet, a été transportée sur le métal avec une justesse remarquable, avec une précision étonnante. Le soleil lui-même, que l'art semble impuissant à traduire, surtout quand il n'a à sa disposition que le noir de l'encre et le blanc du papier, ne dirait-on pas qu'il inonde de ses rayons les estampes de Vivarès? Le graveur, comme

le maître qui l'inspire, connaît à fond les lois de la lumière ; il sait, homme ingénieux et réfléchi, disposer ses ombres de telle sorte que les parties qui doivent être frappées directement par le soleil sont à peine couvertes de travaux légers et acquièrent du voisinage des tailles serrées qui les encadrent une franchise d'un éclat extraordinaire.

Guill. Wynne Ryland, né à Londres en 1732, apprit la gravure chez Ravenet, artiste français établi en Angleterre. Il vint ensuite en France, entra dans l'atelier de Boucher, et grava à l'eau-forte, non sans valeur, deux paysages d'après ce maître, suivit quelque temps les conseils de Jacques-Philippe Lebas, et retourna dans sa patrie, après cinq années d'absence. Seulement, au lieu de profiter des modèles qu'il avait été si bien à même d'étudier en France, et des exemples qu'il avait eus sous les yeux, aussitôt après son arrivée en Angleterre, il se laissa séduire par une manière nouvelle importée par un graveur italien, Francesco Bartolozzi, manière qui consistait à imiter avec le burin l'effet produit par le crayon sur le papier. Entre les mains d'un dessinateur habile, ce procédé eût pu produire et produisit, en effet, des ouvrages de valeur ; mais Ryland ne possédait pas assez de talent pour en tirer un bon et utile parti ; et puis il s'adressait trop souvent aux inventions banales d'Angélica Kauffman, et à ce jeu, il perdit en peu de temps la place que ses premiers ouvrages lui avaient légiti-

mement conquise. D'ailleurs, une circonstance fortuite l'écarta tout à coup de la gravure. Un jour, accusé d'avoir commis un faux, il fut jugé, convaincu, condamné. A partir de ce jour, il disparut et l'on n'entendit plus jamais parler de lui.

La liste des graveurs au burin anglais est promptement épuisée, et lorsque nous aurons encore nommé Georges Vertue et Abraham Raimbach, aucun des graveurs qui tiennent dans l'histoire de l'art anglais un rang distingué, n'aura, pensons-nous, été omis. Georges Vertue excella dans la reproduction des tableaux du chevalier Kneller. Sa gravure est propre, d'une régularité qui tombe parfois dans la monotonie ; mais l'aristocratie britannique le protégea, parce qu'il rendait avec talent et surtout avec une distinction remarquable la physionomie et le grand air des lords et des ladies. Le prince de Galles le chargea de lui former une collection d'estampes, et Horace Walpole, personnage très-haut placé par ses écrits et par ses fonctions, ne dédaigna pas d'utiliser les nombreuses notes réunies par le graveur sur les artistes anglais, et publia en 1762 la première édition de ses *anecdotes of painting*, en plaçant gracieusement son nom après celui de Georges Vertue ; il fit même suivre ce travail d'une assez longue notice sur l'artiste anglais, dans laquelle il fit le plus équitable éloge du talent de son compatriote.

C'est Abraham Raimbach qui ferme la liste des

graveurs burinistes anglais. On dirait que ce maître est né tout exprès pour traduire les ouvrages du peintre Wilkie ; du moins il a reproduit les compositions si parfaitement agencées, si spirituelles, que l'on appelle *Collin-Maillard*, *le Payeur de rentes*, *les Politiques de village*, avec une finesse et une habileté vraiment surprenantes. Malgré leurs dimensions assez grandes, ces planches ne s'éloignent pas de ce que l'on est convenu d'appeler gravure de genre. L'exécution en est libre ; préparées et fort avancées à l'eau-forte, l'artiste les a presque entièrement reprises au burin, et ces deux procédés, se prêtant un mutuel concours, produisent entre les mains de Raimbach, les plus agréables effets. Les visages enjoués ou sévères des enfants, qui jouent autour de leurs pères, ou des petits rentiers attendant avec impatience l'argent qui leur est dû, sont reportées sur le métal avec la plus grande vérité ; l'aspect gai et agréable des peintures est également bien rendu, et les estampes de Raimbach se distinguent même par une harmonie d'ensemble que les toiles de Wilkie ont en partie perdue aujourd'hui. Parmi ses compatriotes, Abraham Raimbach est, sans conteste, digne d'occuper une des premières places ; dans l'histoire générale de la gravure, ses œuvres le mettent au rang de ceux qui connurent le mieux les ressources de leur art et qui surent exprimer avec le plus de talent les différentes passions gravées

pour ainsi dire sur la physionomie humaine.

Si la gravure au burin fut pratiquée avec talent en Angleterre, par un bien petit nombre d'artistes seulement; si l'eau-forte eut quelque peine à s'établir en ce pays et ne réunit que peu d'adeptes, malgré les efforts et les exemples de Wenceslas Hollar, dont le talent cependant était bien capable d'entraîner des artistes ; enfin si François Barlow mérite d'être mentionné pour les animaux qu'il exécuta d'une pointe grasse et savante, la gravure en manière noire, au contraire, importée, comme nous l'avons dit, par le prince Rupert, reçut des Anglais le plus favorable accueil et fut mise promptement en honneur. Nulle part mieux qu'en Angleterre on ne sut en tirer parti. Ce rapide et éclatant succès, cette supériorité s'expliquent aisément. Les ouvrages de sir Joshua Reynolds, de Gainsborough, de sir Thomas Lawrence, le plus souvent, d'un coloris doux et agréable, d'un dessin peu arrêté, convenaient fort bien à ce genre de gravures qui admet une interprétation vague des contours, qui se prête volontiers à un modelé poussé aussi loin que possible ; les portraits exécutés par Antoine Van Dyk, en Angleterre, étaient autant de modèles excellents. C'est ce que comprirent de suite quantité d'artistes anglais. Aussi en plus grand nombre que dans aucun autre pays, ils s'exercèrent à la manière noire, s'y montrant en même temps, il faut bien l'avouer, plus habiles,

plus inventifs, que tous leurs émules étrangers. Maintenant on reste indécis sur la question de savoir qui dirigea cette école de gravure, lequel est digne d'occuper le premier rang, et quelle est la part d'influence qu'il exerça sur ses contemporains.

Richard Earlom, dont le nom est peut-être le plus connu, ne se cantonna pas, comme la plupart de ses compatriotes, dans le genre du portrait et doit, sans doute, sa réputation à la variété de travaux qu'il entreprit ; il grava des *bouquets de fleurs* et des *groupes de fruits*, d'après Van Huysum, qui ont acquis une juste célébrité, et *Betsabée amenant Abisag à David*, passe pour le chef-d'œuvre de la gravure en manière noire. Néanmoins, quel que soit le mérite de ces ouvrages, nous ne pouvons cependant y reconnaître les qualités exceptionnelles qui pourraient en faire les souches de toute une école et, en bonne conscience, nous ne sommes pas du tout éloignés de trouver autant de valeur dans beaucoup d'autres pièces d'artistes anglais de la même époque ; nous le répétons d'ailleurs, le portrait a toujours été mieux traité en Angleterre que les compositions d'histoire ou de genre. L'état des peintres qui, dans ce pays, ont fait preuve d'un goût relevé et d'une préoccupation, fût-elle accidentelle, du grand style, est facile à établir, tandis que les portraitistes sont très-nombreux, même en ne tenant compte que

des artistes de talent. Sir Joshué Reynolds, le plus illustre d'entre eux, fournit aux graveurs beaucoup de modèles remarquables que les graveurs, à leur tour, se hâtèrent d'imiter, et il suffit en quelque sorte de parcourir l'œuvre de ce peintre pour connaître tous les graveurs en manière noire de l'Angleterre ; toutefois si l'on examine avec soin ces belles planches, on ne sait à quel artiste donner la préférence. Ainsi il est évident que J. R. Smith témoigne, dans le portrait de maître Jean Crewe ou dans celui de lady Caroline Montagu, tout autant de talent que V. Green dans ceux du duc de Bedford, de W. Chambers ou de lady Caroline Howard; et Mac Ardell, J. Watts, James Ward, J. Faber, J. et Thomas Watson, E.Fisher, John Dixon, W. Dickinson, G. Clint, C. H. Hodges, C. Turner, John Murphy, C. Corbutt, S. Paul, J. Grozer, John Jones, J. Spilsbury, R. Dunkarton, gravèrent avec une habileté égale les portraits de mistress Bonfoy, de Joseph Baretti, de Richard Burke, du duc de Devonshire, de Drummond, archevêque d'York, de John Paterson, de Garrick, de lady Élisabeth Lee, du duc de Leinster, de lady Charles Spencer, de Robert Haldane, de John Lee, du vicomte G. Malden et lady Capel, du duc de Portland, de mistress Chambers, de la vicomtesse Spencer, de lady Seafort, de Fox, de miss Jacob ou de miss Horneck. Reynolds, lui-même, semble avoir surveillé les graveurs qui interpré-

taient ses œuvres, tant l'exécution y paraît conforme aux procédés du peintre, tant la reproduction est exacte et imite jusqu'aux touches du pinceau. Mais aucun de ces graveurs n'a en réalité de manière individuelle qui le distingue de ses rivaux. De tempéraments sans doute fort divers, ayant reçu dans les ateliers qu'ils fréquentèrent, ceux-ci une forte éducation, ceux-là une moindre, ils gravent cependant tous avec le même talent ; ils ont les mêmes qualités, et au même degré, et, également au fait des ressources de la manière noire, ils poussent les uns autant que les autres, jusqu'aux dernières limites, le soin de reproduire la gamme blonde des œuvres qu'ils copient ; ils font souvent imprimer leurs planches avec une encre bistrée qui ménage mieux que l'encre noire les transitions et ajoute encore à l'harmonie générale.

Né à Lubeck en 1648, formé à l'école de Rembrandt, le peintre Godefroi Kneller, malgré son origine et son éducation étrangères, doit prendre place dans l'école anglaise. Il s'établit très-jeune à Londres et ne quitta guère cette ville ; sa façon de peindre se rapproche de l'art anglais plus que d'aucun autre, et il semble oublier, en mettant le pied sur le sol britannique, les leçons qu'il a reçues ailleurs. Plusieurs artistes gravèrent au burin ses tableaux ; mais J. Smith fut à peu près le seul qui s'exerça à la manière noire, d'après lui, et, en récompense de cette assiduité, le peintre

fit le portrait du graveur, que celui-ci reporta ensuite sur le cuivre. Parmi les autres portraits gravées par J. Smith, d'après G. Kneller, on remarque surtout ceux de Guillaume III, roi d'Angleterre, du peintre Guillaume Vandevelde, de la comtesse de Salisbury et de Jean, duc de Marlborough ; ces planches reproduisent avec exactitude les peintures un peu compassées du maître ; mais, disons-le, la traduction en est lourde et manque quelquefois d'harmonie.

Un peintre charmant, dont les ouvrages obtinrent du vivant même de leur auteur un succès bien mérité, Thomas Gainsborough, n'eut pas le talent ou la possibilité de grouper autour de lui des artistes disposés à multiplier ses ouvrages. La manière noire était cependant plus capable qu'aucun autre genre de gravure de rendre les effets blonds de ses peintures, et les portraits : du prince de Galles, gravé par John Raphaël Smith, de Richard Warren par J. Jones, du comte de Derby par George Keating, et de Henri, duc de Buccleugh, par J. Dixon, attestent, non-seulement le talent des graveurs, mais, en outre, le parti qu'avec la manière noire on pouvait tirer de ces peintures fraîches et gaies qui donnent de l'aristocratie anglaise une idée si nette et si noble ; malheureusement on n'a gravé qu'un petit nombre des peintures de Gainsborough, et ce très-joli tableau intitulé l'*Enfant bleu*, qui fut salué d'un si grand

et si légitime succès à l'Exposition de Londres en 1862, n'a pas été reproduit par les graveurs contemporains du peintre. Sir Thomas Lawrence fut mieux partagé ; s'il ne trouva pas non plus, lui, beaucoup d'artistes qui s'attachèrent à multiplier ses excellents ouvrages, du moins eut-il la chance de rencontrer dans Samuel Cousins un interprète habile qui exécuta d'après une de ses peintures, un véritable chef-d'œuvre. Nous entendons parler du portrait du pape Pie VII, la meilleure planche peut-être exécutée en manière noire dans les temps modernes ; singulièrement instruit dans son art, le graveur a su conserver toute la noblesse et toute la vie que le peintre avait données à son modèle ; il a ménagé avec un tact infini les lumières et dessiné la tête du pontife avec une science que la plupart de ses compatriotes n'ont jamais connue. Ch. Turner grava également d'après Lawrence un excellent portrait de William Pitt. Ce dernier grand peintre de l'Angleterre, ce descendant direct de Reynolds, eut le bonheur de rencontrer parmi ses contemporains des artistes qui comprirent admirablement ses ouvrages et qui les traduisirent avec un louable talent.

Nous n'avons pas encore parlé de l'école humoristique. Elle occupe cependant en Angleterre une place importante ; mais nous avons voulu achever cette étude sur la gravure anglaise par un genre qui, en faisant à la littérature, à la politique et

aux mœurs de nombreux emprunts, intéresse plus directement, peut-être, les historiens que les artistes, et perd une partie de ses avantages à n'être considéré qu'au point de vue de l'art.

Le maître de ce genre c'est William Hogarth. Né de parents sans fortune, il entra en apprentissage chez un orfèvre plutôt que de suivre les leçons d'un maître qui eût pu le préparer à la carrière des lettres. L'exemple de son père, qui avait lutté toute sa vie sans arriver, malgré une instruction réelle et un travail obstiné, à une meilleure position que celle de prote d'imprimerie, lui avait appris, de bonne heure, les déceptions de la vie littéraire. Aussi sa détermination fut irrévocable. Il se détourna des lettres et commença, lui qui devait introduire dans l'art un genre nouveau, par ciseler des métaux, par tracer sur argent, or ou bronze, des armoiries, des chiffres, des arabesques. Ce fut ainsi qu'il apprit le métier de graveur. Lorsqu'il se fut pendant quelques années exercé chez un orfèvre, il résolut de quitter le rôle modeste de copiste pour se livrer à l'art proprement dit. Il étudia avec ardeur la nature, s'appliquant au côté pittoresque de chaque être, de chaque chose; notant dans sa mémoire, puis sur le papier, ce qui frappait son attention dans ses promenades. La vie misérable que ses parents avaient menée et qu'il avait longtemps partagée avait laissé dans son esprit ob-

servateur et curieux un souvenir d'amertume et de tristesse, qui lui faisait d'ordinaire apercevoir l'humanité par ses côtés les plus douloureux, les plus poignants. Aussi son idéal consista non pas à rechercher la beauté des formes et des types, l'élégance des contours, ni les mouvements simples, les nobles attitudes, mais l'expression vraie et forte, âpre, dure quelquefois et grimaçante, toujours pénétrante et énergique. Fielding disait de son ami Hogarth : « Les figures des autres peintres respirent, celles d'Hogarth pensent. » Il avait raison. Hogarth est philosophe bien plus qu'artiste. Ses tableaux, d'un ton souvent peu harmonieux et un peu terne, sont composés habilement sans doute, certaines figures paraissent même inventées avec un art véritable : mais la pensée domine tout ; le sujet absorbe le regard et l'intérêt aux dépens du dessin et de l'exécution. La *Vie de la fille de joie* (the Harlot's Progress), la *Vie du libertin* (the Rakes Progress) ou le *Mariage à la mode* sont, à bien considérer, des comédies en plusieurs actes autant, sinon plus, que des tableaux ; comédies morales où l'auteur ne recule pas, pour arriver à instruire, devant la représentation brutale et révoltante de certains actes, quitte plus tard à les faire cruellement expier. Ne l'oublions pas, William Hogarth ne se borna point à agencer des scènes de mœurs : il les grava lui-même, circonstance heureuse, puisqu'en ne passant point



Fig. 22. — Estampe de W. Hogarth, pour « le Mariage à la mode.



par des mains étrangères, ses œuvres ont conservé tout l'accent et l'attrait de ses œuvres originales. Préparées à l'eau-forte et menées ainsi fort loin, ses planches étaient reprises au burin avec une grande adresse. Préoccupé avant toutes choses de l'expression, il se servait de la pointe et du burin aussi facilement que du pinceau, et ses estampes n'offrent pas seulement les mêmes qualités que ses peintures, elles en ont une que ses toiles ne renferment pas toujours à un égal degré, l'harmonie.

Entre William Hogarth et les artistes qui traitèrent en Angleterre les sujets de mœurs ou les caricatures, il y a une immense distance. Autant le maître semble jaloux du côté philosophique de son ouvrage et désireux de donner à ses compositions toute la valeur d'un enseignement moral, autant les caricaturistes qui lui succèdent se montrent peu portés à donner à leurs estampes un intérêt général. S'ils cherchent à ridiculiser tel personnage, ils accentuent les défauts physiques de la personne, ou le représentent déguenillé, misérable ou bafoué, mais voilà tout ; et s'ils représentent une des mille misères de la vie humaine, ils se contentent de pousser la bouffonnerie jusqu'à l'extrême, et leurs figures, dans les gestes, l'expression, l'accoutrement, sont tellement exagérées, qu'elles ne parviennent pas toujours à provoquer même le rire.

James Gillray, le plus célèbre de ces caricaturistes, naquit à Lanark, en 1757 ; comme Hogarth il débuta chez un orfévre; mais la passion du théâtre l'envahit bientôt et il quitta l'atelier, qu'il avait d'ailleurs assez peu fréquenté, pour suivre une troupe nomade de comédiens. Dans cette carrière nouvelle il eut à subir des déboires de bien des sortes. Après avoir erré de ville en ville, n'ayant obtenu aucun des succès qu'il avait rêvés, il eut le bon sens de se séparer de ceux qui l'avaient entraîné et de rentrer au logis paternel. De retour à Londres, il suivit les cours de l'Académie royale, et fréquenta, assure-t-on, l'atelier de W. Ryland. Ses débuts comme caricaturiste datent de l'année 1779. Une fois engagé dans ce genre, il s'y livra sans relâche. Tout événement de quelque importance lui fournit matière à caricature; tout personnage en évidence eut à comparaître devant le tribunal de Gillray. A l'époque de sa plus grande puissance, William Pitt est représenté jouant au bilboquet avec le globe terrestre; plus tard, en 1797, lorsqu'il ne peut faire face aux demandes de remboursement que la crainte d'une invasion fait affluer, le ministre naguère si puissant apparaît coiffé du bonnet d'âne et déguisé en roi Midas. L'empereur Napoléon fournit, comme on pense, au graveur anglais le sujet d'un grand nombre de caricatures. La plupart sont grossières. Caricaturiste politique,

Gillray mit son talent au service des passions du moment, et à ce titre il restera comme un des artistes qui ont le mieux contribué à faire connaître, au jour le jour, les événements accomplis en Angleterre sous le règne de Georges III.

Thomas Rowlandson, qui naît à Londres un an avant Gillray, au mois de juillet 1756, peut prendre rang à côté de lui ; il ne suit pas cependant tout à fait la même voie ; la politique le préoccupe peu, les scènes de mœurs l'attirent davantage. Il excelle à grouper, à côté les unes des autres, un grand nombre de figures, à disposer une composition, à animer des personnages. Il se sert de la pointe comme du crayon ou de la plume et n'est graveur que parce qu'il faut multiplier les scènes grotesques qu'il invente ; aucun souci du métier n'apparaît en lui, ni aucun désir de montrer son habileté. Que veut-il principalement? Dévoiler le ridicule de ses contemporains. Le plus souvent il atteint le but. A la fin de sa vie, Th. Rowlandson dessina des vignettes pour des livres. Le volume illustré par lui qui eut le plus de succès en Angleterre fut le *Docteur Syntax*, histoire des aventures innombrables d'un voyageur malheureux que la mauvaise fortune poursuit ; les planches gravées à l'eau-forte et coloriées à la main qui accompagnent le texte anglais, suffiraient à montrer le côte spirituel du talent de Th. Rowlandson et peuvent certainement compter parmi

les meilleures productions de l'artiste. Rowlandson dissipa, en partie au jeu, à Paris, son patrimoine. Quand ses ressources furent réduites à peu de chose, sinon à rien, il eut du moins la sage pensée qu'il n'avait pas à prendre de meilleur parti que de se remettre résolûment au travail; il revint à Londres et suivit les cours de l'Académie royale. Mais ses anciens penchants reprenant le dessus le poussèrent à de nouvelles folies. Il lui fallait l'aiguillon du besoin pour qu'il dessinât : toute sa vie s'écoula dans ces alternatives continuelles de gêne et de prodigalité. Devenu vieux et infirme, ses facultés affaiblies par le désordre plus encore que par l'âge, il tomba dans l'indigence, et mourut le 22 avril 1827.

Georges Cruikshank, qui suivit la même voie que les artistes précédents, vint un peu après eux; il a attaché son nom à une immense quantité de vignettes d'un comique bien réel; si la politique le séduisit quelquefois et lui inspira quelques bonnes planches, ordinairement il a préféré les scènes de mœurs et les sujets purement et franchement grotesques. En même temps que son frère Robert, il avait appris à dessiner chez son père, Isaac Cruikshank, et il resta si longtemps sous la direction paternelle, qu'il ne signa ses ouvrages que fort tard. Du reste, les travaux du père et des deux frères sont assez semblables pour être difficiles à distinguer. Néanmoins Georges est le

plus habile. On peut le considérer comme le chef de l'école comique et humoristique qui se continue encore aujourd'hui à Londres. Il est âgé, il travaille moins ; mais son influence est encore considérable sur les jeunes artistes, et son genre n'a point cessé d'être en faveur.

VII

LA GRAVURE EN FRANCE

Les graveurs sur bois. — Les graveurs sur métal. — L'école de Fontainebleau. — Les portraitistes. — Nicolas Poussin et Jean Pesne. — Charles Lebrun et Gérard Audran. — L'école de Watteau. — Les graveurs de vignettes. — L'école de David.

En ce qui concerne l'invention de la gravure, la France a peu de titres à faire valoir ; ce n'est pas cependant qu'elle soit restée complétement étrangère au mouvement qui s'opérait dans les autres pays, ni qu'elle soit demeurée absolument inactive. Ainsi plusieurs planches xylographiques françaises, où se trouvent des estampes, appartiendraient au milieu du quinzième siècle, et seraient par conséquent contemporaines des plus anciennes gravures mises au jour dans les contrées voisines. Mieux que cela, des cartes à jouer, d'une ancienneté affirmée par des attributs en usage

seulement sous certains règnes, auraient même en France précédé l'apparition des gravures proprement dites ; enfin le style barbare de certaines planches, accompagnées d'un texte ou d'une légende en français, pourrait encore fournir à l'érudition moderne l'occasion de s'exercer. Mais notre intention n'est pas de soulever des questions de priorité ; au fond elles importent assez peu, et nous trouvons plus utile d'indiquer le moment où l'art français se dessine d'une manière positive et formelle, en laissant dans le domaine de l'archéologie pure les manifestations qui précèdent ordinairement un art qui se forme.

Les premiers livres ornés de gravures paraissent en France à la fin du quinzième siècle; mais le *Roman de Fierabras* (Lyon, 1480), *Bélial*, *ou la Consolation des pauvres pécheurs* (1484), et d'autres ouvrages accompagnés d'estampes sur bois, n'ont aux yeux des amateurs qu'une valeur purement fictive, reposant uniquement sur leur ancienneté, et ne sauraient être regardés comme offrant des spécimens vraiment significatifs de la gravure sur bois. En réalité, les publications d'Antoine Vérard, et parmi celles-ci, la *Mer des histoires*, imprimée chez Jean Dupré en 1491, sont les premières dans lesquelles l'art commence à jouer un certain rôle ; les tailles de la gravure y sont encore bien grossières ; les ornements, sans délicatesse, rappellent en plus d'un point les ara-

besques compliquées de nos monuments d'architecture du quinzième siècle; mais l'invention en est souvent heureuse et continue à révéler cette recherche de la vérité que les miniatures antérieures nous ont rendue familière; la naïveté des expressions, l'esprit des figures tiennent lieu de science dans la composition, et rendent indulgent pour les fautes de dessin et les imperfections qui fourmillent dans ces essais d'un art naissant. Dans la *Danse des morts*, imprimée pour la première fois en 1485 par les soins d'Antoine Vérard, et souvent réimprimée depuis, on trouve, plus encore peut-être que dans la *Mer des histoires*, des planches dignes d'intérêt; les personnages que la Mort appelle successivement à elle reçoivent d'une façon particulière le triste messager; chacun a sa physionomie individuelle bien déterminée, fortement exprimée; le pape met, à suivre le squelette qui l'attire vers le tombeau, une résignation dont l'empereur est incapable; le marchand quitte son négoce avec désespoir; l'usurier ne peut se décider à abandonner son trésor, le chevalier prétend lutter avec la mort qui l'entraîne; en un mot, chaque personnage est rendu avec son caractère propre, et celui qui inventa ces figures est digne, assurément, de prendre place parmi les graveurs qui commencèrent à s'élever au rang d'artistes.

Dès que les Français se furent accoutumés à trouver dans des volumes de tous genres des es-

tampes qui rendaient visibles aux yeux des scènes historiques, ou des récits romanesques, ils voulurent aussi que les livres d'heures destinés à leur édification fussent ornés d'images. Les anciens missels et les livres de prières, décorés de miniatures, ne leur suffisaient plus ; les hommes riches seuls pouvaient en posséder, et l'invention de l'imprimerie avait créé un besoin de lecture inconnu auparavant. La gravure sur bois trouva dans ces ouvrages de piété un débouché facile. Elle sut bien en faire son profit ; quantité d'artistes furent de suite employés par les éditeurs empressés de satisfaire les désirs du public, et si le nom de ces hommes de talent n'a pas été conservé, on peut au moins dresser sans peine la liste des imprimeurs qui les employèrent et leur facilitèrent les moyens de se produire. Antoine Vérard et Simon Vostre occupent parmi ces imprimeurs la première place. Les livres sortis de leur officine et portant leurs marques renferment de petits sujets superposés qui encadrent les versets des pseaumes ou les oraisons, sans s'accorder toujours cependant avec le texte qu'ils accompagnent ; tantôt l'artiste s'est inspiré de l'Ancien ou du Nouveau Testament, tantôt c'est à la vie privée qu'il a demandé des motifs d'ornementation ; quelquefois, par une bizarrerie difficile à expliquer, des sujets profanes, par exemple, un centaure tirant de l'arc, sont mêlés à la pieuse décoration. Les compositions

sont variées comme invention, mais le caractère des graveurs est invariablement le même; les petits personnages se détachent toujours sur un fond obtenu uniformément à l'aide de petits points, qui ont la prétention de rappeler les fonds d'or des miniatures. D'ailleurs, les figures agissent sans afféterie, se meuvent simplement et expriment bien la vie. Des planches de plus grande dimension commencent chaque office, et leur auteur y a représenté des scènes de la Bible ; ordinairement la création d'Ève, l'Annonciation, la Visitation, la Résurrection. Si la naïveté en fait le principal mérite, il y a aussi une certaine entente de l'agencement qui témoigne que l'art progresse et cherche à sortir de l'état d'enfance où il est encore. On découvre bien çà et là une influence étrangère; des planches rappellent les productions de l'art allemand, d'autres les images flamandes, mais la plupart semblent inspirées par les miniaturistes français, modèles excellents que les graveurs français de la fin du quinzième siècle n'auraient jamais dû perdre de vue.

Une fois l'élan donné, de nombreux imprimeurs mirent leurs presses au service de la même industrie. Philippe Pigouchet s'associe à Simon Vostre pour publier en 1488 un livre d'heures à l'usage de Rome ; Thielman Kerver emprunte les planches du même imprimeur, ou peut-être les fait-il copier pour ses ouvrages de piété. Gilles Hardouin

emploie dans le même but une série d'artistes qui semblent beaucoup trop se préoccuper de l'art germain, et qui exécutent malgré cela des gravures intéressantes ; Guillaume Eustache, Guillaume Godart et François Regnault suivent, eux aussi, l'impulsion et publient quelques livres curieux ; mais n'ayant pas à leur disposition des artistes aussi habiles que leurs devanciers, leurs éditions s'en ressentent. Enfin l'industrie envahit bientôt l'art, le dénature, l'altère, et le besoin du bon marché enfante des ouvrages qui ne rappellent plus que de loin les productions antérieures.

Fort heureusement le seizième siècle commence, et l'art profite largement de ce désir de renouvellement qu'on a si bien exprimé par le nom de *Renaissance.* Autant qu'aucun autre pays, plus peut-être, la France y prend une part active. Les sculpteurs, Jean Goujon et Germain Pilon, les architectes Bullant, Philibert Delorme et Pierre Lescot ; les peintres Jean Cousin et les Clouet donnent à l'art français un lustre jusque-là inconnu. La gravure ne resta point en arrière. Guidés par ces maîtres, les graveurs sur bois acquièrent, dans leur sphère plus modeste, une habileté au moins égale à celle de leurs voisins. Assurément, ils taillent le bois avec autant de légèreté et de finesse, et ayant sous les yeux des modèles excellents, ils s'accoutument à les copier très-fidèlement, portant l'abnégation jusqu'à sacrifier

leur personnalité aux œuvres des artistes qu'ils traduisent. Le plus fécond de ces petits maîtres français est connu sous le nom du *petit Bernard* ; jamais il n'a signé une planche de son nom ou d'un monogramme, de sorte que si l'on n'avait point trouvé dans une édition de la Bible, datée de 1680, une mention ainsi conçue : « Les figures que nous te donnons icy sortent de la main d'un excellent ouvrier, connu en son temps sous le nom de Salomon Bernard, dit autrement *le petit Bernard*, et ont toujours été fort estimées de ceux qui se connaissent en cette sorte d'ouvrage, » on ignorerait encore quel était cet artiste qui grava au seizième siècle une infinité de planches, où la délicatesse du travail le dispute à la finesse du dessin. Ces petites compositions sont animées de mille personnages campés avec aisance, agissant facilement et dessinés non sans élégance. L'art français y accuse nettement les caractères de son originalité, l'esprit et la prestesse.

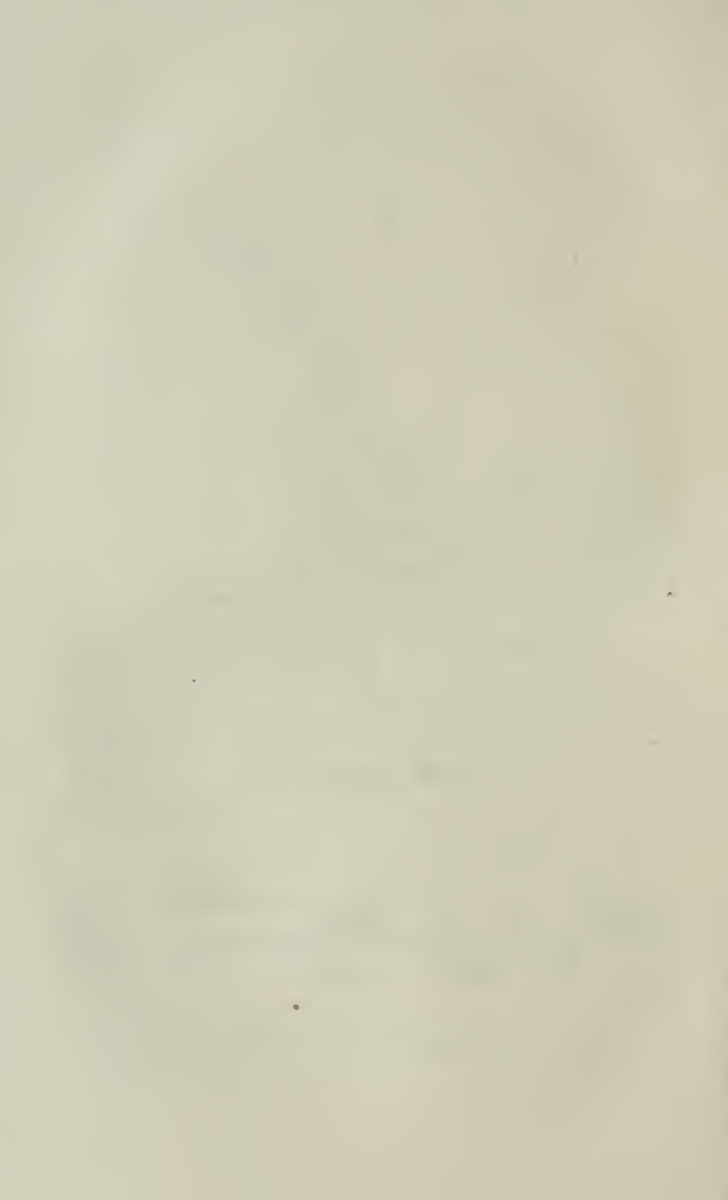
La vogue singulière des estampes du Petit Bernard ne tarda pas naturellement à faire naître chez d'autres artistes le désir de s'exercer à leur tour dans le même genre. En peu de temps ils furent habiles. Les éditeurs leur commandèrent alors des marques pour distinguer les livres qu'ils publiaient, puis des fleurons, des culs-de-lampes, des lettres initiales, menus ouvrages dans lesquels brille un mérite exceptionnel, et qui prou-

vent que l'art s'introduisait partout et n'avait besoin pour se produire ni de grands espaces, ni d'encouragements officiels. Malheureusement l'embarras est grand lorsqu'il s'agit de classer les publications de cette époque. Chose certaine, des artistes différents les ont exécutés. Mais aucun n'a pris la précaution de signer ses estampes, et si quelques noms ont échappé à l'oubli, encore n'est-on pas toujours d'accord sur les œuvres qu'ils devraient signer. On ignore absolument le nom de l'artiste fort habile qui a dessiné et gravé deux petits ouvrages qui peuvent être considérés comme les spécimens les plus accomplis de la gravure sur bois au seizième siècle, les *Figures de l'Apocalypse* (Paris, Estienne Groulleau, 1547), et l'*Amour de Cupido et Psiché, mère de Volupté* (Paris, Jeanne de Marnef, veuve de Denis Janot, 1546). La traduction du *Songe de Poliphile* (Paris, 1546) contient aussi des planches du style le plus élégant ; elles reproduisent, accommodées au goût français, les estampes de l'artiste italien qui orna l'édition publiée à Venise par les Aldes en 1499 ; mais après avoir longuement disserté sur le nom possible de l'auteur, aucune conjecture ne nous paraît assez vraisemblable, assez sérieusement appuyée. Jusqu'à présent, d'ailleurs, un seul de cette nombreuse série de graveurs sur bois a été l'objet d'un travail spécial, mais du moins, grâce aux œuvres que son historien a su recueillir et rap-

procher, il est possible de se faire du talent de cet artiste une juste idée. Geoffroy Tory, de Bourges, auquel M. Auguste Bernard a consacré une monographie très-complète, fut à la tête d'une école de graveurs, et toutes les planches sorties de son atelier se reconnaissent à une double croix qui en est, pour employer une expression moderne, la marque de fabrique. Le maître travaillait lui-même. Cependant, le plus souvent il n'employa pas d'autre signe que celui commun à tout l'atelier ; il espérait sans doute que la façon particulière dont il attaquait le bois suffirait bien à empêcher que ses ouvrages ne fussent confondus avec ceux de ses élèves. Il n'est pas très-difficile, en effet, de retrouver Geoffroy Tory dans un certain nombre de planches marquées seulement de la croix de Lorraine, et qui, à n'en pas douter, ont passé par ses mains. En prenant pour base les *Heures de la Vierge*, publiées en 1524 par Simon de Colines, et signées en toutes lettres : Geoffroy Tory, on est certain de ne pas se tromper. Le dessin des ornements et des figures accuse un artiste au courant de toutes les ressources de l'art ; le bois coupé avec timidité suit toujours le sens de la forme ; mille petites tailles interrompues, en attestant l'inexpérience de l'artiste, témoignent aussi de sa volonté formelle de ne point s'écarter des contours tracés ; le goût des arabesques est puisé aux sources les plus pures, et se ressent de



Fig. 23. — Henri II à cheval. Estampe de Geoffroy Tory, extraite de « l'Entrée de Henri II à Paris en 1549. »



l'influence de l'art antique : enfin les figures élancées et sveltes annoncent un amour de l'élégance que les artistes de Fontainebleau poussèrent jusqu'à l'exagération. Or, en procédant par analogie, sans interroger d'autres planches que celles qui portent la croix de Lorraine, on peut attribuer, sans hésiter, à Geoffroy Tory l'*Entrée de Henri II à Paris en* 1549, l'*Ancienne et nouvelle alliance*, pièce allégorique, gravée sur un dessin qui rappelle la manière de Jean Cousin, et *François Ier écoutant la lecture que Machault lui fait de sa traduction de Diodore de Sicile*, et ces estampes, les seules, tout bien considéré, que nous osions affirmer avoir été gravées en entier par Geoffroy Tory, sont dignes, dans toute collection choisie, d'occuper les premières places. Il ne faut pas d'ailleurs se montrer trop exigeant. Des graveurs sur bois qui ont illustré l'art français à ses débuts, un petit nombre seulement peut être cité par nous. Raison de plus, ce nous semble, pour ne pas dédaigner les artistes dignes de notre attention, et Dieu nous garde d'imiter nos voisins qui, trop souvent aveuglés par un amour-propre national mal placé, et croyant entourer de plus de lustre la gloire de leurs compatriotes, passent sous silence nos graveurs sur bois du seizième siècle, ou laissent dans le demi-jour de remarquables productions !

Après Geoffroy Tory et les graveurs anonymes qui, vivant à ses côtés, parvinrent à rappeler sa

manière, la gravure sur bois alla en déclinant et tendit à disparaître. La gravure sur métal gagnait du terrain. Olivier Codoré, auteur des planches qui décorent l'*Entrée de Charles IX à Paris, le 6 mars* 1672, montra de la lourdeur, et malgré la précision de son dessin et le soin de son travail, sembla donner le signal de la décadence ; effectivement cet art, dont quelques artistes français avaient su tirer un si heureux parti, ne tarda pas à tomber entre les mains d'artisans qui n'y virent qu'un moyen économique de représenter les événements du moment, ou bien un procédé commode pour mettre sous les yeux du public avide d'images pieuses ou mythologiques les sujets de la Bible ou les scènes de la Fable.

Ce fut alors que Perissim et Tortorel gravèrent sur bois les tristes épisodes du règne de Charles IX, et leurs planches eurent un tel succès qu'elles furent incontinent copiées sur cuivre, en France, en Hollande et en Allemagne, et multipliées à l'infini. Ce succès n'était certes pas dû au talent déployé par les artistes, mais bien plutôt aux sujets eux-mêmes, dessinés sous le coup de l'émotion, à mesure qu'ils se produisaient.

Au bas des grandes planches pieuses et païennes qui virent le jour, en France, au seizième siècle, on trouve les noms d'éditeurs peu connus qui pourraient bien avoir eux-mêmes tenu l'échoppe ; citons Jean Leclerc, Denis de Mathonière, Marin

Bonnemer, Germain Hoyau, Nicolas Prevost, François de Gourmond ; ceux-là et quelques autres encore doivent être considérés non-seulement comme des marchands d'estampes vendant les œuvres d'autrui, mais aussi comme des artistes qui, ne se contentant pas de diriger un atelier, prenaient part au travail et payaient d'exemple. Malheureusement le besoin de produire vite ne fut point favorable à ces estampes ; on y retrouve un souvenir de l'art français du seizième siècle, si élégant et si spirituel, mais souvenir lointain et bien affaibli ; elles sont exécutées d'une façon lourde et souvent très-négligée. A travers l'exécution prompte du graveur on discerne parfois, cependant, un dessin qui dénote un goût excellent et une incontestable habileté. Mais du moment où le commerce s'en empare et l'envahit, la gravure sur bois pratiquée avec succès en France pendant plus d'un siècle, disparaît tout à fait, pour ne plus se manifester qu'après deux siècles d'oubli total, c'est-à-dire de notre temps, lorsque des publications pittoresques s'imposèrent au public, lequel, soit dit en passant, ne tarda pas à montrer des exigences dont on ne l'avait pas d'abord cru capable. Au dix-huitième siècle, les travaux de Papillon, l'historien un peu diffus de la gravure sur bois, n'avaient point eu d'influence; on s'en était peu occupé. Du reste, en bonne conscience, sa pratique lourde et monotone, les dessins médiocrement spirituels qu'il

reproduisait, pouvaient-ils captiver l'attention à une époque où toute une pléiade de graveurs sur cuivre dessinaient et gravaient avec une grâce charmante les petites vignettes destinés à orner les livres, les fleurons et les culs-de-lampe qui commençaient ou terminaient les chapitres? Le moment était donc mal choisi. Pour essayer une renaissance de la gravure sur bois, il eût aussi fallu beaucoup plus de talent que Papillon n'en avait, de sorte que la tentative avorta. Mais cinquante ans plus tard, reprise avec à propos, et notons-le, avec un grand zèle et beaucoup de talent, l'idée réussit et rencontra la veine d'un succès éclatant et définitif. De grandes publications se fondèrent et prospérèrent au delà de toute espérance, grâce à l'intelligence devouée de ceux qui les dirigeaient; des éditeurs appelèrent à eux les dessinateurs les plus expérimentés; ceux-ci formèrent leurs graveurs; les procédés se perfectionnèrent, leur rôle se développa, le goût se répandit; cet art si longtemps délaissé fleurit de nouveau, et personne aujourd'hui ne songe plus à contester la supériorité de notre pays en ce genre de gravure devenu populaire.

Gravure sur métal. — Pour la gravure sur métal pas plus que pour la gravure sur bois, les Français n'ont de titres sérieux à faire valoir dans l'histoire des origines. Malgré l'opinion de quelques auteurs

qui regardent certaines planches gravées à l'aide d'un procédé particulier auquel on a donné le nom de *manière criblée*, comme les plus anciens spécimens de la gravure, nous pensons que ces estampes ne peuvent ébranler la conviction de ceux qui connaissent et apprécient la *Paix* de Maso Finiguerra. La France n'eut pas seule d'ailleurs le privilége de faire usage de ce procédé.

Un mot seulement sur l'exécution en *manière criblée*. Après avoir couvert la planche d'une infinité de petits points blancs, se détachant sur un fond uniformément noir, l'artiste — si l'on peut donner ce nom à celui qui travaillait dans ce genre — l'artiste marquait d'un trait lourd les contours de la figure qu'il prétendait reproduire et, même parfois, ne se contentant pas d'une simple indication, il allait jusqu'à chercher le modelé de cette figure en la couvrant de petites tailles obtenues par un instrument qui éraillait plutôt qu'il n'entamait le métal. Au demeurant, gravées sur une matière tendre, sur l'argent ou sur l'étain, ces planches n'ont qu'une valeur archéologique ; elles sont fort curieuses au point de vue de l'histoire, mais l'art n'y est pour rien. Le nom de Bernard Milnet, que l'on a donné inconsidérément à l'auteur des gravures en *manière criblée* à cause d'une inscription placée au bas de la *Vierge tenant l'Enfant Jésus dans ses bras*, est aujourd'hui plus que contesté. Du moins on donne à cette inscription

des sens différents. Tout le monde est d'ailleurs d'accord pour reconnaître qu'il y a peu d'exemples qu'au quinzième siècle un seul artiste, quel que fût son mérite, ait été soucieux de sa renommée au point d'inscrire, au-dessous d'un de ses ouvrages, son nom en entier; les plus grands maîtres plaçaient quelquefois, dans un angle de la planche, leur monogramme ou une marque figurée; souvent même ils ne se servaient d'aucun signe qui pût les faire reconnaître. On constate en outre un travail assez divers dans ces estampes pour qu'il soit aisé de comprendre que le même homme n'a pas gravé toutes les planches exécutées par ce procédé. Il y eut donc plusieurs graveurs qui s'exercèrent à la *manière criblée;* chacun y mit ce qu'il put, ce dont il était capable, et, à défaut d'une originalité véritable, ces planches montrent tantôt plus, tantôt moins d'habileté, habileté relative, bien entendu, qui jamais n'a dépassé cette limite difficile à déterminer que les véritables artistes seuls ont franchie.

Ce n'est pas encore par l'originalité que se font remarquer les estampes qui ornent l'ouvrage de Breydenbach intitulé : *Des sainctes pérégrinations de Jérusalem et des lieux circonvoisins.* (*Lyon. Michel Topie de Pymont et Jacques Heremberck*, 1488.) Elles reproduisent sur cuivre des estampes sur bois publiées à Mayence deux ans auparavant, et l'on y voit les panoramas de Venise, de Parenzo,

de Corfou, de Modon, de Candie, de Rhodes et une vue générale de la terre sainte et des lieux circonvoisins. La gravure en est fort peu avancée; mais le dessin de l'architecture est étudié avec quelque soin et c'est pour cela que le *graveur de* 1488, — l'on désigne sous ce nom l'auteur de ces planches, — mérite d'être mentionné honorablement dans un travail d'ensemble sur les artistes français. Noël Garnier, qui le suit de près, graveur tout à fait primitif, signe la plupart de ses estampes de son nom ou de ses initiales. Ses copies des estampes d'Albert Dürer, de Georges Pencz et d'Hans Sebald Beham sont d'une faiblesse déplorable et ne témoignent d'aucun talent; et, si l'on songe au temps où il vécut, — il copia des estampes exécutées vers 1540, — on est en droit de le juger sévèrement; à cette époque les bons modèles n'étaient pas rares, et il avait à côté du lui des maîtres excellents. Mais il ne sut pas profiter de ce qui l'entourait, et son burin dénote une inexpérience sans excuse.

Le premier graveur sur métal digne du nom de maître dont la France puisse s'honorer est Jean Duvet. Il naquit à Langres en 1485. Quelle qu'ait été l'influence de l'Italie sur son talent, l'artiste conserva son individualité native. Plus qu'aucun autre maître Mantegna paraît avoir eu ses sympathies, et la plus belle pièce de l'œuvre de Jean Duvet, le *Martyre de saint Sébastien*, se rattache à

l'école du maître padouan. La suite de l'*Apocalypse* au contraire, et les pièces relatives aux *Amours de Henri II* semblent exécutées en dehors de toute préoccupation étrangère. Ces compositions sont un peu confuses; le travail en est trop uniforme; les accessoires qui accompagnent les personnages sont terminés avec la même précision que les figures elles-mêmes, et cette minutie, en divisant l'intérêt, enlève aux objets principaux leur valeur réelle, leur importance relative, et empêche l'œil de saisir tout de suite le sujet représenté. Deux artistes lyonnais, Claude Corneille et Jean de Gourmont, signèrent leurs estampes de leur monogramme, un double C et un J et un G accolés. Probablement orfèvres avant que d'avoir été graveurs, guidés sans doute par les petits maîtres sur bois qui florissaient à Lyon au seizième siècle, ils déployèrent sur le cuivre un esprit analogue à celui de leurs contemporains. Ils excellèrent principalement dans les petites compositions. Ils aimaient les architectures compliquées; ils peuplaient leurs portiques ou leurs rotondes inachevées de petits personnages bibliques ou fabuleux, qu'ils dessinaient avec une certaine verve; leur burin propre et soigneux proclame leur ancienne profession d'orfèvre. L'un d'eux, Jean de Gourmont, fit aussi de la peinture. On voit de lui au musée du Louvre un tableau jadis placé dans le magnifique château d'Écouen; il représente *la Nativité*, et précisément

les qualités de finesse et le goût pour les recherches architectoniques que nous venons de signaler chez le graveur se retrouvent chez le peintre.

Un des plus grands artistes de la Renaissance, celui avec lequel la plupart des historiens modernes commencent l'histoire de la peinture en France, Jean Cousin, ne dédaigna pas de manier la pointe. Non content de fournir aux graveurs sur bois les dessins excellents qui accompagnent et qui expliquent son *Traité de perspective* et son *Livre de portraiture*, il voulut connaître par lui-même les difficultés d'un art qui, arrivé déjà dans les autres pays presque à son apogée, en était encore en France à ses débuts ou du moins ne s'y était pas encore révélé tout entier. Jean Cousin grava trois planches qu'il signa de son nom. Ces trois estampes sont : *Saint Paul frappé sur le chemin de Damas*, l'*Annonciation* et la *Mise au tombeau*, fort difficiles à rencontrer. Gravées d'une pointe ferme et savante, elles suffiraient à donner du talent de Jean Cousin une opinion assez complète. On y trouve la largeur de style et l'élégance sobre qui sont les caractères particuliers de l'artiste. Les figures sont en effet animées de l'expression qui leur convient, et avec beaucoup de variété, chaque physionomie dit bien ce que l'artiste a voulu lui faire dire. Voyez les saintes femmes qui ensevelissent le corps de Jésus-Christ, elles témoignent différemment leur douleur : les unes bai-

sent les pieds du cadavre, les autres, plongées dans une contemplation fervente, se contentent d'adorer. Dans l'*Annonciation*, l'envoyé céleste contraste par le style avec la tenue modeste et recueillie de la Vierge, qui reçoit la nouvelle avec une sorte de terreur mêlée de reconnaissance. Enfin *Saint Paul* étendu sur le dos, au milieu de ses soldats, semble lever les bras au ciel pour implorer encore la clémence divine. Or, par la justesse des mouvements et des expressions, ces figures montrent quelle était l'habileté du maître à rendre les sentiments d'un ordre élevé, à donner un accent de grandeur à la beauté, toutes choses qu'on chercherait en vain chez les premiers graveurs français.

Au seizième siècle, la gravure prit en France une très-grande extension. Les artistes qui manièrent la pointe ou le burin, chacun d'eux faisant preuve d'aptitudes originales, sont fort nombreux, même sans y comprendre ceux de l'école de Fontainebleau. Pierre Woeiriot, artiste lorrain, se souvint dans les scènes qu'il exécuta d'après ses propres dessins, de son prédécesseur Jean Duvet. Lui aussi couvrit ses figures de travaux beaucoup trop multipliés. Tous ses portraits ne dénotent pas non plus la même science de dessin, mais on le juge favorablement devant les planches qui reproduisent les traits de Louise Labbé, de François de Serocourt, d'Antoine Le Pois ou le sien. Mieux inspiré

devant ces physionomies, guidé peut-être par de meilleurs modèles, il se montre là sous un jour très-heureux et prend rang parmi ces excellents et féconds portraitistes dont la France vit les succès pendant toute la durée du seizième siècle.

Nicolas Beatrizet et Niccolo della Casa, compatriotes de Woeiriot, passèrent leur existence en Italie. Aussi ne sont-ils Français que par l'origine, et leur manière se rapproche bien plus des maîtres italiens tels que les Ghisi que d'aucun de nos compatriotes. Du reste leur talent n'est pas assez élevé pour que nous ayons grand intérêt à le revendiquer ; l'influence des successeurs de Michel-Ange les domina et comme tous les élèves attardés de ce grand maître, ils imitèrent les côtés exagérés de son talent, mais non la beauté réelle, ni le style. Étienne Dupérac, qui vécut également à Rome, ne songea qu'à reproduire les sites pittoresques ou les monuments dont il était entouré. Sa manière est sèche, mais son dessin est exact, et l'archéologue trouvera dans son œuvre plus d'un document précis sur les anciens monuments de Rome.

Paris n'était pas encore au seizième siècle ce qu'il devint plus tard, un centre unique vers lequel tendent tous les artistes, où ils arrivent et se fixent. Les provinces alors avaient des écoles de gravure et chaque pays, pour ainsi dire, serait à même de citer quelque nom digne d'intérêt ou d'estime. Orléans, entre autres, peut s'enorgueillir

d'avoir fourni à l'histoire de la gravure Étienne Delaune. Sans contredit, c'est l'un des plus féconds et des plus habiles graveurs de la Renaissance française. Sa manière indique à ne s'y pas tromper qu'il avait étudié l'orfévrerie. C'est pourquoi il affectionnait particulièrement les travaux de petite dimension. Deux ou trois fois cependant il en exécuta d'assez grands, mais ce fut pour reproduire des compositions de Jean Cousin et son burin s'accommodait moins bien de ce genre de travaux. Lorsqu'il restait livré à lui-même, ou bien lorsqu'il gravait des dessins de son fils, il savait faire entrer dans de tout petits espaces des compositions très-compliquées, et, en dépit de l'exiguïté du cadre, avec une telle précision, que chaque personnage apparaît parfaitement à son plan, chaque objet on ne peut mieux à sa place. Le travail de son burin consistait à tracer un contour général indiquant les formes extérieures. Il obtenait le modelé à l'aide de petits points rarement rehaussés de quelques tailles, procédé habituel à l'orfévre obligé de terminer avec un soin minutieux et presque puéril chaque partie des planches soumises ensuite directement aux regards du public. De nombreux ornements, des arabesques élégantes, des pièces d'orfévrerie et deux estampes, qu'on ne trouve pas facilement, représentant l'intérieur de l'atelier d'un orfévre, complètent l'œuvre du graveur orléanais et achèvent

de lui concilier les sympathies qu'il mérite.

C'est encore à Orléans que naquirent et que travaillèrent Jean Chartier et Pierre Vallet. Le premier exécuta avec une certaine âpreté une dizaine d'estampes représentant des figures allégoriques, la *Force*, l'*Abondance*, la *Justice*, etc. Le dessin, sans doute, atteste que l'auteur était fort préoccupé des progrès accomplis en France de son temps; il est fâcheux que la gravure ait si incomplétement répondu aux intentions de l'artiste et qu'elle soit d'une déplorable faiblesse.

Pierre Vallet se montre beaucoup plus habile ; il a gravé à l'eau-forte, avec une facilité qui n'exclut point la plus stricte exactitude, le fameux plan de Paris dressé par François Quesnel. La physionomie humaine trouve en lui un interprète non moins correct ; témoins son propre portrait et celui du botaniste Jean Robin ; enfin, dans les estampes du roman de *Théagène* et de *Chariclée*, il fit bien voir qu'il savait interpréter avec esprit les dessins d'autrui.

Joseph Boillot est natif de Langres ; il a laissé deux ouvrages gravés de manières assez différentes ; dans son *Livre des Termes* la gravure est lourde, les planches sont surchargées de travaux inutiles; son livre sur *l'Art militaire* (1598), au contraire, montre qu'il savait manier librement l'eau-forte et son travail pittoresque acquiert en agrément, sans rien perdre pour cela de sa correction.

A Chartres, Pierre Sablon grava à l'eau-forte son propre portrait et prit soin de nous apprendre en quatre vers ce qui l'avait décidé à nous conserver son image :

> Me contemplant un jour en deux diverses glaces
> Je veis le mien profil despeinct naïvement
> Lors je déliberé en moy soudainement
> De graver ce pourtraict dont vous voyez les traces.

A Bourges, Jean Bouchier, un très-habile artiste de peu de célébrité, mais dont les ouvrages accusent un véritable talent, grava six planches qui semblent inspirées par l'école de Parme, tant on y trouve de grâce et de charme; la meilleure estampe de cet artiste représente la *Vierge debout tenant dans ses bras l'Enfant Jésus qui veut l'embrasser*. Le mouvement du divin Enfant se soulevant pour atteindre le visage de sa mère est d'une intention suave, et l'artiste a rendu avec un sentiment parfaitement vrai la joie de la mère de se sentir ainsi aimée. C'est par la précision du dessin et par la justesse de l'expression plus que par l'habileté matérielle que se distinguent les planches de Jean Bouchier, car la gravure en est peu adroite et montre que l'artiste ne se préoccupait guère du procédé. D'autres villes de province fourniraient encore, certainement, plus d'un graveur dont les œuvres seraient dignes d'être mentionnées et qui développèrent leur talent loin de la capitale. Mais y aurait-il avantage à pousser plus avant nos re-

cherches? En indiquant, comme nous venons de le faire, les tendances de quelques-uns, nous avons suffisamment établi, croyons-nous, la situation de l'art du graveur, en France, au seizième siècle.

Paris ne fut pas mal partagé non plus, et c'est même là que se rencontrent les talents les plus renommés. D'une pointe pittoresque, Pierre Biard exécuta une nombreuse série d'estampes de son invention; cependant il réussit plus complétement lorsqu'il suivit des dessins qu'il n'avait pas composés, et deux pièces, l'une d'après Michel-Ange, l'autre d'après Jules Romain; l'*Esclave* et *Vénus jalouse de Psyché excitant l'Amour à venger son injure*, bien que d'une interprétation un peu trop libre, donnent de son talent une idée plus favorable que tous ses autres ouvrages.

Dans quelques planches qui ornent le *Ballet comique de la Royne faict aux nopces de Monsieur le duc de Joyeuse et de Madamoyselle de Vaudemont* (Paris, 1582, in-4°), Jacques Patin fit preuve d'une assez grande habileté; quand les figures sont un peu grandes, le dessin laisse bien quelque chose à désirer; en revanche la gravure, finement touchée, mérite ordinairement des éloges.

Auprès de ces artistes se place tout un groupe de graveurs qui se contentèrent de reproduire les œuvres d'autrui, sans doute faute de capacités nécessaires pour inventer eux-mêmes la moindre composition. Ne trouvant pas en France une école

de peinture bien formée, et n'ayant au contraire chez nos voisins que l'embarras du choix, les uns cherchèrent leurs modèles dans les Flandres, les autres en Italie. Charles Mallery, Pierre Firens et Jean-Baptiste Barbé s'inspirèrent des ouvrages des Wierix, dont ils ne manquèrent pas d'imiter la façon mesquine d'interpréter la nature. Comme leurs patrons ils réussirent mieux dans le portrait que dans les images de piété. Celles-ci, en effet, sont exécutées avec une monotonie de travail qui fatigue l'œil; tout y est conduit au même point, traité avec la même minutie, et l'art qui consiste, au moyen de sacrifices, à attirer l'attention sur les parties vraiment intéressantes n'y joue aucun rôle. Philippe Thomassin, Valérien Regnart et quelques autres Français du même temps eurent l'Italie pour objectif, mais, chose assez singulière, au lieu de s'inspirer des œuvres excellentes que Marc-Antoine et quelques-uns de ses élèves pouvaient leur fournir, ce qui eût été tout simple, ils s'adressèrent à un artiste flamand, établi à Rome, Corneille Cort, et s'appliquèrent à imiter sa manière emphatique et plate. Cette malencontreuse idée leur fit perdre leur originalité sans aucune compensation, et leurs estampes qui reproduisent d'un burin dur, sans exactitude, par tailles très-espacées, des compositions d'un goût souvent contestable, ne peuvent leur assigner dans l'art qu'un rang fort peu élevé.

L'école qui se forma à Fontainebleau, où François Ier avait attiré de tous pays des maîtres expérimentés, laissa indifférents les artistes qui viennent de nous occuper ; ceux dont nous allons parler maintenant, Italiens, Français ou Flamands, semblent, au contraire, en respirant le même air, en obéissant à la même influence, avoir oublié, ou tout au moins avoir confondu leurs nationalités, à un tel point que leurs produits ne sont ni flamands, ni italiens, ni français, mais une sorte de composé de l'art de ces trois pays. Deux artistes italiens, le Rosso et le Primatice, dirigeaient l'école. Doués l'un et l'autre d'un talent hors ligne, supérieurs à tous ceux qui les entouraient, ils donnèrent l'impulsion et l'exemple, et enseignèrent mieux par leurs ouvrages que n'eussent pu le faire par leur parole les théoriciens les plus habiles. C'est ainsi que les architectes agrandissaient le château préféré du roi, tandis que les peintres appelés en France couvraient les murailles de fresques immenses, qui fournissaient aux graveurs des modèles sans nombre.

Parmi les meilleurs graveurs de l'école de Fontainebleau dont le nom nous soit resté, mentionnons Antonio Fantuzzi, Léonard Tiry, René Boyvin et Guido Ruggieri. Ces artistes, dont on connaît plusieurs œuvres signées de leur nom ou d'un monogramme, travaillaient directement sous les yeux de Rosso ou du Primatice. C'est ce qui

explique leur exactitude vraiment étonnante à rendre la manière de ces maîtres, l'élégance peut-être exagérée, la grâce parfois outrée de leurs peintures. Antonio Fantuzzi, que nous appelons quelquefois, en donnant à son nom une terminaison française, maître Fantose, se montra le plus savant des graveurs de l'école. Sa pointe, d'une sobriété remarquable, semblait faite tout exprès pour retracer les dessins du Primatice. Dans le *Parnasse*, composition pleine de personnages, il sut, par la netteté de son travail, distinguer chaque groupe, donner à chaque figure son importance relative. Ailleurs, dans une composition également compliquée, représentant *Jupiter renvoyant Junon, Vénus et Minerve devant Pâris*, il rehaussa son eau-forte de quelques traits de burin qui accentuent le travail sans compromettre en rien l'harmonie de la planche; mais lorsqu'il employa seulement le burin, comme dans les *Grottes de Fontainebleau*, signées tout au long : *Ant. Fantuz. J. D. Bologna fecit an. D. MD.* 45, on sent que, gêné par le travail forcément pénible de l'outil, il rencontra des entraves qu'il ne put toutes surmonter, et ses estampes accusent alors une sécheresse qu'on chercherait inutilement dans ses eaux-fortes.

Léonard Tiry, le plus fécond des graveurs de Fontainebleau, Flamand de naissance, passa une partie de son existence en Italie, et ne vint en France que lorsque son talent fut définitivement

formé ; exécutées tantôt d'une eau-forte libre, tantôt d'un burin si facile qu'on oublie le procédé, ses planches portent les signes d'un véritable tempérament d'artiste ; elles retracent les ouvrages de Primatice et de Rosso avec une fidélité parfaite et en même temps avec une telle aisance qu'on pourrait croire le graveur livré à son inspiration seule plutôt qu'astreint à reproduire le dessin d'autrui. Dans ses paysages, on trouve un curieux mélange de l'art des contrées qu'il habita successivement ; ainsi les monuments rappellent son séjour prolongé en Italie ; les costumes attestent sa présence en France, et l'aspect général de ses planches, exécutées à traits maigres, interrompues, saccadées, prouve qu'il vécut dans le pays que François Hogenberg rendit d'une façon si merveilleusement exacte. Au dire de Vasari, Léonard Tiry, que quelques historiens de la gravure appellent Léon Daven, avait été peintre et associé aux travaux de Rosso, hypothèse fort admissible assurément et qui expliquerait l'habileté du graveur.

René Boyvin naquit à Angers. A son égard, nous n'avons point d'autres renseignements biographiques ; on ignore l'époque de sa naissance, le nom de son maître et les faits grands ou petits de son existence. Ce qu'on n'ignore pas, et c'est après tout l'essentiel, c'est qu'il grava avec une grande habileté et qu'il fut un admirateur zélé des peintres de Fontainebleau. Il n'employa

que le burin. Dans sa main, cet instrument, si difficile à conduire, obtint des effets excellents et acquit une rare souplesse. Les nombreuses planches que Boyvin exécuta d'après le Rosso, Primatice et Lucas Penni, attestent un respect profond pour le talent de ces maîtres, et prouvent en outre que le burin peut, aussi bien que l'eau-forte, rendre les compositions compliquées, lorsque le graveur sait habilement s'en servir; une suite nombreuse de l'invention du Rosso, l'*Histoire de Jason*, donne du talent de René Boyvin l'opinion la plus favorable; chaque petit sujet est entouré d'une bordure différente, qui témoigne à la fois de la facilité de conception du peintre et de la souplesse du burin du graveur. Guido Ruggieri suivit en France le Rosso et Primatice; il s'attacha à leurs travaux, et quoique faisant usage du burin, il réussit également à rendre les compositions qu'il prenait pour modèle. Son œuvre est peu considérable. Il suffit néanmoins pour justifier la faveur qui entoure le nom de l'artiste.

Léonard Limosin, le célèbre émailleur, grava quelques estampes seulement, espèces de patrons destinés à être reproduits en émail. Lui aussi apporte dans ces planches, dont l'invention lui appartient, un goût qui rappelle l'école de Fontainebleau. Quatre pièces où se trouvent ses initiales et la date de 1544 représentent des sujets du Nouveau Testament : elles ne sont point exemptes

d'une certaine dureté ; mais, spontané et voulu, le trait est indiqué sans hésitation, en toute franchise. Ces compositions développent d'ailleurs d'heureuses ordonnances, et le dessin est ferme, correct, savant. Les contours des figures sont seuls tracés, unique préoccupation d'un artiste, on le voit, qui s'est réservé de chercher l'aspect définitif, et le modelé avec un autre art dont il possède mieux les ressources.

Un artiste qui appartient à une famille de peintres fort célèbres en France, Geoffroy Dumonstier, a exécuté d'une pointe nerveuse plusieurs planches qui se font remarquer surtout par une invention ultra-pittoresque ; les figures élancées de la Vierge ou des bergers qui adorent l'Enfant Jésus dans la crèche, sujet cinq fois traité par le peintre-graveur, disons-le en passant, rappellent le Rosso en exagérant encore les formes affectionnées du maître, et si la lumière n'était pas distribuée de façon à concentrer toute l'attention sur le divin Enfant, on accorderait peu d'estime à cet artiste qui doit sa réputation au nom qu'il porte bien plus qu'à ses ouvrages.

On a de Jacques Prévost, lequel est né à Gray, un portrait de François Ier plein de caractère et d'une grande intensité de vie ; la bouche édentée du monarque vieilli est rendue avec une vérité qui dut déplaire au roi et à ses courtisans, mais ceux que la sincérité du dessin et la recherche

persévérante du vrai, séduisent et attachent, sauront gré à l'artiste franc-comtois, d'avoir sacrifié un succès de cour à l'exactitude de la physionomie, à l'énergique justesse de l'expression.

Dans cette prodigieuse quantité d'estampes inspirées par les artistes de Fontainebleau, beaucoup ont une origine incertaine, sinon tout à fait inconnue. Nous n'en parlerons pas. Le champ des suppositions est trop vaste ; chaque estampe nous entraînerait à des dissertations interminables, et nous pouvons plus utilement employer ces pages. Il faut d'ailleurs savoir se borner. Contentons-nous simplement de dire qu'il y a un nombre considérable d'estampes, auxquelles on ne peut attribuer un nom particulier, et pour cette cause, on désigne les auteurs sous une dénomination collective, celle de graveurs anonymes de l'école de Fontainebleau.

La gravure n'eut toutefois qu'une part secondaire dans le mouvement général de l'art à cette époque. Elle fut associée à tous les travaux de l'école, parce qu'elle servait à les multiplier, à les répandre ; mais les contemporains ne lui reconnurent pas toute l'importance qu'elle méritait, et il fallut que le temps et les mutilations successives dont le palais eut à souffrir, démontrassent son utilité. C'est par les estampes seulement qu'aujourd'hui, et depuis longtemps, on peut apprécier le talent déployé pendant cette période de

renaissance. Quelle idée aurions-nous d'un grand nombre de châteaux maintenant détruits ou mutilés, si Jacques Androuet du Cerceau n'avait pris soin dans son livre des *plus excellents bâtiments de France*, de relever avec le scrupule d'un architecte et l'esprit d'un artiste, ces précieux monuments qui s'élevèrent de tous côtés, dans tous les coins de la France, au seizième siècle? comment connaîtrait-on les compositions du Primatice sans les graveurs que nous avons nommés plus haut? La main des hommes et les insultes des ans ont fait disparaître en totalité ou en grande partie les peintures excellement décoratives que l'artiste florentin avait fixées sur les murailles du palais de François Ier, et les graveurs de cette école fameuse n'auraient d'autre mérite que d'en avoir conservé le souvenir que ce serait déjà pour eux un assez grand honneur. Mais ils ont un autre titre de gloire, et certes, non moins grand. N'ont-ils pas donné à nos compatriotes un élan que ceux-ci n'eussent pas eu d'eux-mêmes? Gardons-nous de l'oublier, s'il surgit chez nous une pléiade d'artistes qui fondèrent à leur tour une école qui ne connut d'égale en aucun pays, c'est en partie aux vaillants graveurs de l'école de Fontainebleau que nous en sommes redevables.

Pendant que des décorateurs féconds et infatigables se disputaient l'espace et couvraient les murs de Fontainebleau de scènes mythologiques,

dont le goût rappelle à la fois les écoles italiennes, flamandes et françaises, un art tout à fait national prit naissance à la cour et s'établit en France. Nous voulons parler de l'art du portrait. Il est vrai qu'on a prétendu trouver en Flandre la source de cette belle série d'effigies exécutées au seizième siècle, et que les noms de Jean Van Eyk et de Hans Memling ont été prononcés lorsqu'il s'est agi de donner des parrains à nos compatriotes. Cependant, sans vouloir en quoi que ce soit diminuer la haute valeur des portraits des Flamands que nous venons de nommer, ne craignons pas d'affirmer que les artistes français ne témoignent nullement dans leur manière d'intentions analogues. Entendons-nous bien. Autant Van Eyk et Memling accusent nettement les moindres parties de la figure humaine et se complaisent à peindre les détails en apparence les plus insignifiants, autant les Français, au contraire, enveloppent les contours, noient les détails, s'attachant à rendre uniquement l'aspect du visage avec son esprit, sa vie, son caractère, sa signification propres. Peu leur importent les procédés, et de leur personnalité ils font aussi le sacrifice complet. Crayons admirables, ceux attribués aux Clouet, aux Quesnel et aux Dumonstier ! Leur simplicité nous étonne ; on est embarrassé pour dire comment ils ont été exécutés ; le papier est à peine couvert ; les tons sont fondus avec une incomparable perfection ; la facture, la

pratique matérielle, échappent au regard ; en un mot, il semble que c'est un souffle qui a produit ce dessin, souffle qui fixe la vie et la physionomie, et qui, après trois siècles, apparaît encore sans avoir rien perdu de sa fraîcheur ni de sa grâce.

Cependant la gravure ne put triompher de toutes les difficultés qu'offrait la reproduction de telles œuvres ; le talent des artistes qui s'y exercèrent, il faut bien le reconnaître, fut impuissant en présence de cette vérité d'aspect, de cette frappante image de la vie. Obligé, à l'aide de tailles, d'indiquer le contour de chaque partie du modelé, le burin savait rendre l'accent du dessin et la ressemblance de la physionomie ; mais reproduire l'aspect même des originaux était chose au-dessus de ses moyens. Jean Rabel, Thomas de Leu, Léonard Gaultier, Pierre Daret, Claude Mellan et Michel Lasne, pour ne citer que les plus habiles, traduisirent, chacun avec son tempérament particulier, les dessins qui leur furent confiés, et ne cessèrent de manifester un rare talent de praticiens et la plus louable science du dessin. Ils n'obtinrent jamais du métal le charme exquis des *crayons* sans rivaux qu'ils entendaient multiplier.

Jean Rabel prouva, par ses estampes, qu'il était lui-même peintre et dessinateur habile ; il excella à exprimer la physionomie et le caractère de chacun de ses modèles. Il a dépeint au naturel Remi Belleau, Antoine Muret, le président de Thou, et

le chancelier de l'Hospital ; il nous les montre tels que de son côté l'histoire nous les fait connaître ; à les regarder, on sent que les portraits de Rabel sont ressemblants, et que les personnages y sont représentés sous le jour le plus juste et le plus favorable. Sans témoigner d'une bien grande expérience, le burin est assez habile pour répondre à la volonté de l'artiste ; esclave soumise du dessin, la taille suit fidèlement le sens de la forme. Il est vrai que ces ouvrages accusent à l'occasion quelque timidité ; mais on y chercherait en vain une maladresse, une seule trace d'ignorance.

Thomas de Leu, qui, dans son bon temps, fut un graveur bien plus habile que Jean Rabel, ne le surpassa pourtant jamais. Du reste, son habileté ne laissa pas que de nuire à son dessin ; elle lui donna de la lourdeur. On doit lui savoir gré d'avoir eu soin d'indiquer au bas de plusieurs de ses planches le nom de ceux auxquels il empruntait ses modèles. Cette précaution utile consacre l'authenticité d'ouvrages de maîtres connus et permet de juger la valeur d'artistes dont les travaux, sans elle, fussent demeurés dans l'oubli ; et Isaïe Fournier, James Blamé, Jacob Bunel, Darlay, G. Guibert, Quesnel, Daniel et Pierre Dumonstier lui sont redevables de tout ou partie de leur notoriété.

Le talent de Thomas de Leu consista d'ailleurs à retracer fidèlement le dessin qu'il avait sous

les yeux ; si bien qu'à travers son travail apparaît toujours l'œuvre du peintre, œuvre sincère, dont un des principaux mérites consiste à rendre avec vérité la physionomie du modèle. Dans la série nombreuse des portraits gravés par Thomas de Leu, le choix est difficile. L'habileté de l'artiste est presque constamment la même, l'œuvre ne trahit que de rares faiblesses, et tous les portraits de Thomas de Leu se distinguent par une grande recherche de la physionomie et une remarquable certitude de dessin. Ainsi les portraits de Pierre de Brach et de Barnabé Brisson ne sont point supérieurs à ceux de Gabrielle d'Estrées ou d'Antoine Caron ; la finesse de l'expression fait estimer les uns autant que les autres, et la propreté du burin est égale partout. A ses débuts, Thomas de Leu s'était laissé dominer par les compositions emphatiques et le burin monotone des Wierix, faisant, il est vrai, son profit des excellents portraits gravés par ces artistes, mais s'assimilant avec le même scrupule ce que leurs œuvres pouvaient contenir de bon et de mauvais. Heureusement en abandonnant bien vite la reproduction des sujets ascétiques, il montra combien la nature avait pour lui plus d'attrait que des compositions médiocres, et lorsqu'il se trouva en présence de la figure humaine, qu'il la vit directement ou par l'intermédiaire des maîtres que nous avons nommés plus haut, il manifesta un talent que sont bien loin de

révéler les froides gravures exécutées par lui d'après des compositions sans beauté ni grandeur.

Léonard Gaultier, qui grava un nombre peut-être égal de vignettes et de portraits, fut le contemporain, et. pour ainsi dire, le rival de Thomas de Leu. Vivant à côté l'un de l'autre, souvent ces deux artistes firent les portraits des mêmes personnages. Mais chacun y mit son talent propre. Léonard Gaultier eut le travail moins serré que Thomas de Leu. Ses tailles sont plus espacées et plus grosses ; la physionomie des gens est également bien observée et le dessin aussi précis ; seulement l'aspect en est plus dur et moins agréable.

Briot, Jean Picard et Jaspar Isac, imitateurs de la manière de Thomas de Leu et de Léonard Gaultier, cherchèrent, mais sans succès, à reproduire les œuvres des habiles dessinateurs de *crayons* du seizième siècle. Ils dessinent péniblement et gravent avec une lourdeur impardonnable ; c'est à peine si la physionomie du personnage ressort du métal, tant l'interprétation est maladroite et la gravure pesante et dure. Jacques de Fornazeris, qui pourrait bien être le même qu'Isaïe Fournier, d'après lequel Thomas de Leu a gravé, rappelle le maître mieux qu'aucun autre contemporain. Son burin délicat a reproduit assez exactement quelques dessins français du seizième siècle, et gravé d'assez nombreuses vignettes, heureusement conçues ; enfin, Jacques Granthomme et Charles Mal-

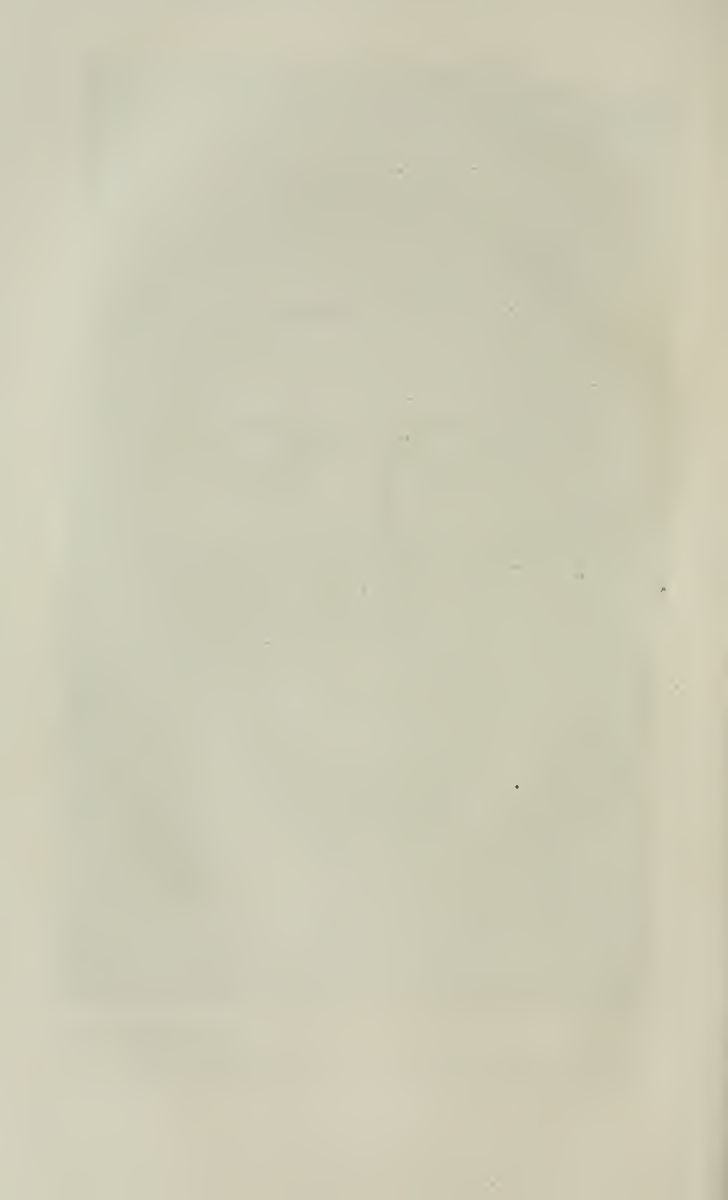
lery, se montrent trop préoccupés d'imiter les œuvres flamandes et n'ont pas de titres sérieux pour être compris dans l'école française. Leurs ouvrages se rapprochent des planches de Wierix, sans jamais oser une tentative d'indépendance.

Pour continuer cette série non interrompue de portraitistes qui fait tant d'honneur à l'école française, il faut entrer maintenant dans le dix-septième siècle et parler de Pierre Daret, de Claude Mellan et de Michel Lasne, déjà nommés plus haut, et qui furent sous Louis XIII ce que Thomas de Leu et Léonard Gaultier avaient été sous Henri IV. Il est peu de personnages célèbres, occupant un rang élevé, ou jouant un rôle de quelque importance, qui aient échappé à ces hommes expérimentés. Malheureusement s'ils dessinaient bien, ils avaient un genre de gravure bien désagréable. Le burin de Pierre Daret, souvent sec et monotone, réussit cependant à reproduire assez bien un dessin de Daniel Dumonstier, représentant l'abbé de Saint-Ciran. Claude Mellan, qui fit un peu parade de son adresse en modelant avec une seule taille de burin, non interrompue, une tête de Christ vue de face, montra un goût plus sûr dans le portrait de Peiresc et dans quelques effigies de femmes exécutés d'après ses propres *crayons*. Il est fâcheux que les tailles espacées et d'une valeur trop souvent égale arrêtent l'œil et l'empêchent d'apprécier toutes les qualités du dessin.

D'après ses premières planches, on voit que Michel Lasne s'inspira d'abord de gravures étrangères au lieu de chercher simplement ses modèles autour de lui. Mal lui en prit. François Villamène et les Sadeler exercèrent sur lui une regrettable influence ; ce fut assez tard, et non sans peine, qu'il parvint à se débarrasser de ce qu'il leur devait, et qu'il accusa enfin sa personnalité. C'est vers 1630 — sa première estampe porte la date de 1617 — qu'il adopta la manière sobre de croiser les tailles et d'accuser la physionomie qui lui a valu une place si distinguée dans l'école française. Ses portraits de cette nouvelle période, ceux de Pierre Séguier et de Pierre de Marcassus, d'après D. Dumonstier, de Strozzi, d'après Simon Vouet, de Brunyer et d'Évrard Jabach, d'après Van Dyk, se font remarquer par une fermeté d'outil et une entente de la physionomie que bien peu d'artistes français ont égalées. La conscience dans l'interprétation n'en a point non plus exclu la volonté ni le caractère. Par malheur, à la fin de sa carrière, Michel Lasne dévia de la bonne route. Le succès de Claude Mellan le troubla ; il résolut d'imiter cet artiste, et c'est alors qu'il s'appliqua à espacer ses tailles autant que possible, au delà du raisonnable, et préoccupé surtout de la *manœuvre*, pour employer une expression consacrée, il sacrifia le dessin au futile avantage de montrer son savoir. Dans cette fâcheuse entreprise sombra



Fig. 24. — Tête de Christ Estampe de Claude Mellan.



la meilleure part de son talent, la naïveté, non dépourvue d'une énergie simple et correcte, avec laquelle le maître avait autrefois rendu le caractère et la physionomie de ses modèles.

Les artistes qui viennent de nous occuper ne se cantonnèrent pas dans les portraits ; ils abordèrent les autres genres, et s'ils n'y réussirent pas d'une manière aussi satisfaisante, ils ont laissé cependant des œuvres qui méritent d'être mentionnées. Les événements qui se passaient sous leurs yeux ne les trouvèrent point indifférents ; ils prirent soin d'en retracer les principaux ; en dehors de Perissim et de Tortorel, qui se servaient de la gravure sur bois, on connaît un certain nombre d'estampes historiques — nous entendons parler ici de la gravure mise au service de l'histoire, retraçant une bataille, une victoire, une action quelconque d'un peuple ou d'un souverain — signées des noms de Thomas de Leu, de Léonard Gaultier ou de Pierre Firens. Le *Sacre de Louis XIII dans la cathédrale de Reims*, le *Sacre de Marie de Médicis*, le *Roi Henri IV imposant les mains aux malheureux atteints des écrouelles*, et un assez grand nombre d'autres planches du même genre non signées témoignent chez leurs auteurs d'une habileté véritable et d'une rare exactitude ; à l'intérêt qui s'attache à toute reproduction contemporaine d'un événement de quelque importance, se joint une somme de talent qui suffisait à attirer l'attention

sur ces œuvres où l'on trouve, unies à la vérité historique, une remarquable entente de la composition et une science d'exécution tout à fait louable.

Nous avons vu jusqu'à présent la gravure française sans initiative, s'inspirant tantôt de l'école italienne, tantôt demandant à l'école flamande ses modèles, en un mot, subissant une influence quelconque, alors même qu'elle se trouve entre les mains des maîtres les plus habiles. Mais avec le règne de Louis XIII commença pour elle une ère nouvelle; c'est alors qu'elle se constitua définitivement, et à son tour elle prima les écoles étrangères et leur donna des leçons et des maîtres. A elle vinrent de tous côtés les artistes impatients de se perfectionner; vers elle s'empressèrent ceux qui étaient avides d'asseoir leur réputation. Elle forma des talents et consacra les renommées. Son influence sur l'art lui-même ne fit que grandir, et sa prépondérance affirmée sans cesse par de nouveaux succès se maintient aujourd'hui encore dans tout son éclat.

Jacques Callot, qui vit le jour en Lorraine, ne procède de personne; il occupe dans l'art une place hors ligne, que lui assignent son esprit éminemment français et sa manière originale. Sa biographie est curieuse et bonne à esquisser. Né à Nancy, en 1592, il partit furtivement pour Rome,

âgé de douze ans, avec une troupe de bohémiens ; mais reconnu sur les chemins par un marchand de Nancy, il fut ramené à sa famille et demeura quelque temps dans sa ville natale. Il tenta une seconde fois de s'échapper et ce fut son frère aîné qui, l'ayant rencontré dans une rue de Turin, se chargea de le reconduire au pays. Cependant une telle volonté éclaira ses parents, qui virent bien que toute résistance serait désormais superflue ; ils résolurent donc de la favoriser et s'enquirent, pour envoyer leur jeune fils à Rome, d'une bonne occasion. Elle ne tarda pas à se présenter. En 1609, un ambassadeur délégué auprès du pape, par Henri II de Lorraine, voulut bien se charger de Jacques Callot qui, déjà, avant son départ, avait gravé quelques planches annonçant des aptitudes particulières. Son séjour à Rome décida de sa destinée. Dans la ville éternelle, on dit qu'il suivit d'abord, sans doute avec ses compatriotes Israël Henriet et Claude Deruet, qui l'avaient devancé, les leçons d'Ant. Tempesta ; mais s'il fréquenta cet atelier, ce fut peu de temps, car on ne retrouve nulle part la trace des leçons qu'il y aurait reçues, et les biographes les mieux informés désignent comme son premier maître Philippe Thomassin, graveur français établi à Rome et travaillant depuis de longues années dans cette ville lorsque Callot y arriva.

C'est par l'étude du burin que Callot commença.

Il exécuta dans ce genre un certain nombre de planches qui accusent de la gêne et rappellent assez la manière de Thomassin, pour montrer quelle fut l'influence du maître sur l'élève, influence qui disparut bientôt du reste lorsque Callot, instruit des procédés et livré à lui-même, eut acquis la manière franchement personnelle qu'il ne quitta plus dans la suite. Fixé pendant quelque temps à Florence, Callot fut distingué par Cosme II de Médicis, qui l'attacha à sa personne et le chargea de graver la *Pompe funèbre de la reine d'Espagne.* Or, s'étant acquitté de cette tâche à son honneur, ce premier travail important commença à établir sa renommée. Mais une invention qui devait prospérer acheva de l'affermir. Désireux de quitter la gravure au burin et de s'exercer dans un genre plus conforme à son esprit ingénieux et fécond, à son imagination vive et ardente, il s'efforça de trouver un mode d'expression plus expéditif et moins pénible. La gravure à l'eau-forte avait, il est vrai, été pratiquée avant lui par Albert Dürer, par le Parmesan et par quelques autres artistes; cependant les moyens d'exécution étaient médiocres, peu sûrs. Ce fut donc à les perfectionner qu'il s'appliqua. A l'aide d'un vernis dur et fondant passé sur une planche de métal chauffée assez fortement, il obtint une surface uniformément plane sur laquelle, avec une pointe, il put dessiner comme il l'eût fait à la

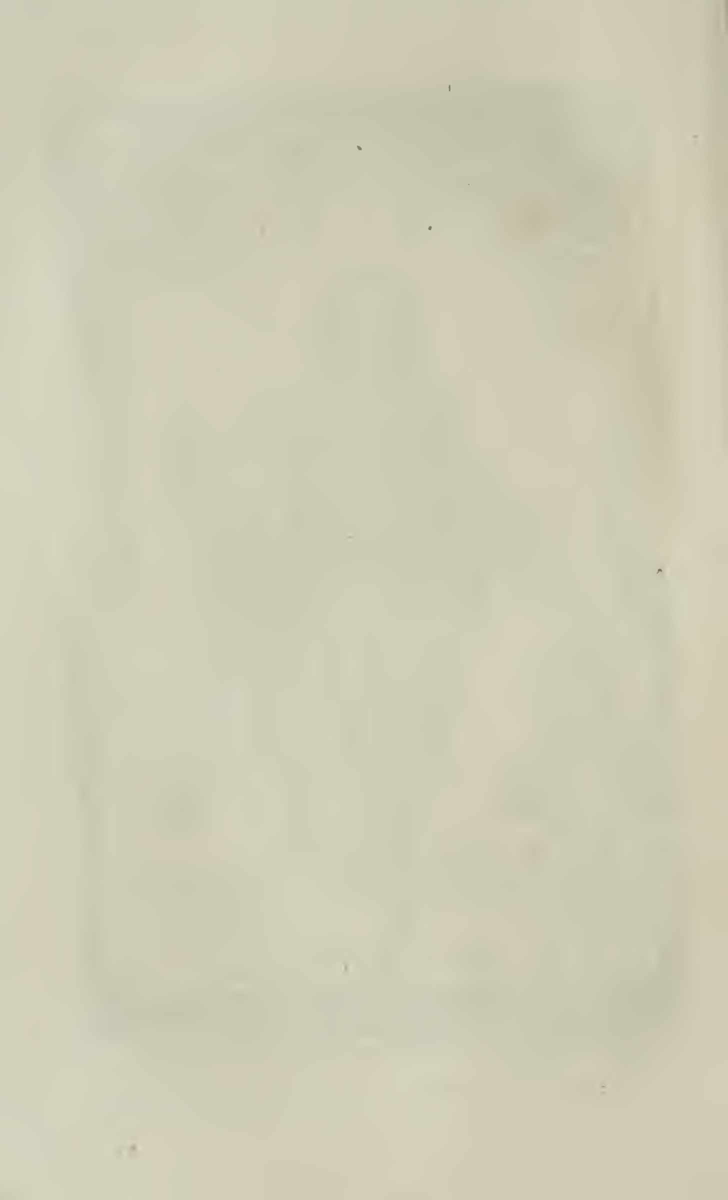
plume sur le papier. Son génie fit le reste. Ayant abandonné absolument le burin pour ne plus se servir que de la pointe et de l'eau-forte, il exécuta à Florence plusieurs planches de cette manière, et rentra en Lorraine en 1622, précédé d'ue brillante réputation. Il grava alors deux suites de douze pièces, la *noblesse* et les *gueux*, où se montrent toute la distinction de son talent, tout l'esprit, l'imprévu de sa pointe. A Paris, où il vint, en 1629, il retrouva son compatriote Israël Henriet, qui exerçait le commerce d'estampes et qui, ainsi que presque tous les marchands, était en même temps graveur; il commença dans cette ville le portrait d'un célèbre amateur d'estampes, Charles Delorme, charmant travail qu'il acheva l'année suivante, lorsqu'il fut retourné à Nancy.

En 1633, lors de l'entrée de Louis XIII dans la capitale de la Lorraine, notre graveur se signala par un noble et fier patriotisme. Le roi, instruit du talent de l'artiste, proposa à Callot de graver le siége de Nancy. Callot refusa sans hésiter, et la réponse qu'il fit au roi nous a été transmise par Félibien, en son texte même : « Sire, je suis Lorrain, dit-il, et je crois ne devoir rien faire contre l'honneur de mon prince et de mon pays. » Pour témoigner d'une façon plus formelle encore l'horreur que la guerre lui inspirait, il inventa et grava, de la pointe la plus fine et la plus mordante, la fameuse suite connue sous le titre des *Misères de*

la guerre. Il y représente, en dix-huit pièces, toutes d'un pittoresque étonnant, les maux inouïs dont ses compatriotes avaient été affligés pendant la lutte et les affreux supplices qu'on leur avait fait endurer. Deux ans plus tard, le 24 mars 1635, après une longue maladie, qui ne l'avait pourtant point empêché de produire quelques planches, Jacques Callot mourut sans laisser d'enfants de sa femme Catherine Puttinger. Dans sa ville on lui éleva un tombeau digne de lui, et un autre graveur à l'eau-forte, Abraham Bosse, moins primesautier, peut-être, bien capable cependant de continuer l'œuvre du maître, nous a laissé une estampe d'après ce mausolée, au milieu duquel se lit l'inscription suivante : « À LA POSTÉRITÉ. Passant jette « les yeux sur cette escriture, quand tu sçauras « de combien mon voyage a esté advancé, tu ne « seras pas marri que ie retarde un peu le tien : « Je suis Jacques Calot, ce grand et excellent cal- « cographe, qui repose en ce lieu en attandant la « résurrection des corps. Ma naissance fut mé- « diocre, ma condition noble, ma vie courte et « heureuse ; mais ma renommée a esté et sera « sans pareille ; personne ne m'a esté esgal en « toute sorte de perfection pour le dessein et la « graveure sur l'airain. Toute la terre a consenti « aux louanges extraordinaires qui men ont esté « données sans que pour cela je sois jamais sorti « de ma modestie naturelle. Je nasquis à Nancy,



Fig. 25. — Portrait de Claude Deruet. Eau-forte de Jacques Callot.



« l'année 1594, et mourus aussi à Nancy, le « 25e mars 1635, au regret incroyable de la Lor- « raine, ma patrie, et de tous les plus rares esprits « de notre siècle, et principalement de damoiselle « Catherine Puttinger, mon espouse qui pour un « dernier témoignage d'amitié m'a faict dresser ce « tombeau. Prie Dieu pour celuy qui ne te priera « jamais de rien et passe. »

Abraham Bosse qui vécut et travailla en même temps que Jacques Callot, mais dont la carrière s'est beaucoup plus prolongée, est un des artistes français les plus intéressants. Son œuvre considérable fournit pour l'histoire des mœurs et des costumes sous Louis XIII, des documents rigoureusement authentiques. Ses ouvrages sur la gravure et l'architecture, en accusant une érudition peu commune chez les artistes, nous font connaître l'état de la science à une époque où les traités faits par des gens du métier n'étaient certes pas communs. Ses estampes ne sont pas recherchées seulement à cause de ce qu'elles représentent; elles offrent aussi par elles-mêmes un attrait véritable. Faisons une réserve cependant. Abraham Bosse, qui témoigne, dans son Traité sur la gravure, d'une juste estime pour l'invention de Callot, eut la regrettable idée de ne pas suivre l'exemple que lui fournissait le maître lorrain. En effet, au lieu de se servir de la pointe, purement et simplement à l'instar d'une plume, et de dessiner sur

le cuivre comme sur le papier, trop souvent il chercha à imiter les tailles du burin ; mais son dessin est toujours animé et sa composition, en général, bien agencée. D'ailleurs, dans la *Noblesse française à l'église* ou dans le *Jardin de la noblesse française*, charmantes suites de costumes gravés d'après les dessins de Jean de Saint-Igny, artiste normand très-spirituel, qui grava lui-même quelques planches, A. Bosse prouve clairement que ce fut par parti pris et non par impuissance qu'il lutta quelquefois avec le burin, et les estampes de ces deux suites, exécutées librement, doivent même être comptées parmi ses meilleurs ouvrages.

Comme la plupart des artistes tout à fait originaux, Jacques Callot n'eut point, à proprement parler, d'élèves immédiats. Sa manière tenta un grand nombre d'artistes ; aucun cependant ne dut recevoir les conseils directs du graveur lorrain. Claude Deruet seul, son compatriote, eût pu recueillir ses avis ; mais il était peintre et ne grava que trois estampes, lesquelles révèlent l'influence de Callot sans rappeler toutefois absolument la main du maître. Nicolas Cochin, l'ancien, grava dans les ouvrages d'autrui quelques lointains qui voudraient, la chose est évidente, se rapprocher de la manière de Callot, mais qui n'égalent guère la finesse de sa pointe. Quoique Étienne de la Belle (Stefano della Bella) soit né à Florence et qu'il ait fait son apprentissage en Italie, il est certain que

les estampes exécutées à Florence par l'artiste lorrain l'attirèrent bien plus que les ouvrages autrement majestueux de ses compatriotes. Son œuvre tout entier se compose de petits sujets traités avec délicatesse et gracieusement inventés. Dire qu'il fait souvent songer aux estampes de Jacques Callot, n'est-ce pas le plus bel éloge qu'on en puisse publier?

Sébastien Leclerc vint plus tard ; il naquit à Metz, le 26 septembre 1637, et mourut à Paris, le 25 octobre 1714. Il conserva néanmoins les traditions de Callot, et dans les petits costumes qu'il inventa et grava, il n'est pas rare de retrouver un souvenir du maître, que la France place, avec tant de raison, au nombre de ses enfants les plus illustres.

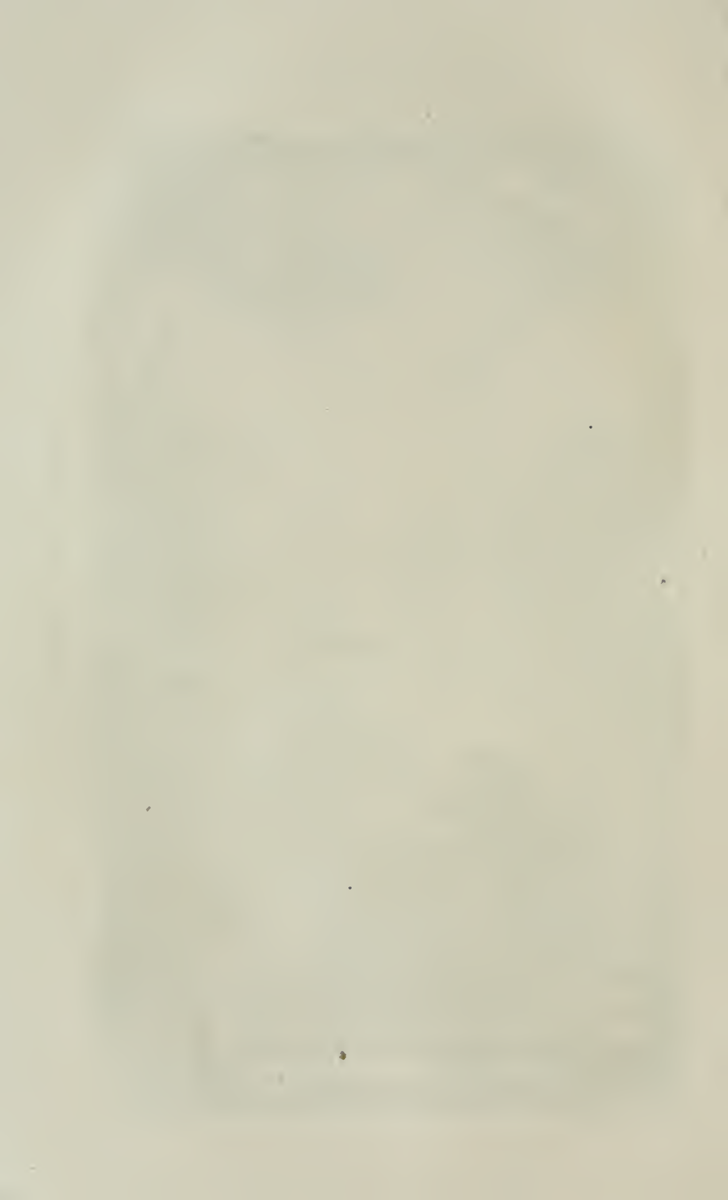
La Lorraine nous fournit un autre de nos plus célèbres graveurs du dix-septième siècle ; mais il était peintre avant tout et ne mania la pointe qu'accidentellement ; malgré cela, lorsqu'il s'en servit, il produisit des chefs-d'œuvre. Plus connu sous le nom de Claude le Lorrain, Claude Gellée grava quelques eaux-fortes qui possèdent toutes les qualités de ses tableaux. Nul artiste n'a mieux su distribuer la lumière et répandre l'air dans ses paysages. Le *Lever du soleil* et le *Bouvier*, les deux planches principales de son œuvre, peuvent servir d'excellents modèles aux paysagistes modernes, qui essayent de graver à l'eau-forte. Personne n'a

exprimé avec autant de vérité l'impression de la nature. Quel charme! quelle sincérité! La pointe a rendu avec la même grâce facile la transparence de l'eau, la solidité des constructions, la souplesse du feuillage agité par le vent; l'air circule partout, enveloppe tout; peu soucieux de la taille uniforme, du contour net, l'artiste a gravé comme il eût peint. Ce sont des tons qu'il superpose en les dégradant et qu'il met à leur vraie place; la nature qu'il a devant lui et qu'il voit avec ses yeux et son âme de poëte fait le reste. En aucun temps le paysage ne fut traité avec cette ampleur naïve, cette majesté sereine; et, qu'on le considère comme graveur ou comme peintre, Claude le Lorrain doit être estimé le plus grand paysagiste qui ait jamais existé.

Claude Gellée apparaît comme une exception dans l'école française. A peine eut-il quelques imitateurs, encore ceux-ci restèrent-ils bien loin de leur maître. C'est que, du reste, les regards étaient tournés de l'autre côté, et les graveurs préféraient reproduire les œuvres d'un peintre de figures alors fort en vogue, de Simon Vouet. Pendant sa jeunesse, cet artiste avait beaucoup voyagé en Angleterre, en Turquie et en Italie, et, de retour en France, sa réputation s'était promptement établie, se répandant jusqu'à la cour, à ce point que Louis XIII voulut recevoir des leçons de dessin d'un maître si renommé. On pense bien qu'une



Fig. 26. — Le lever de soleil. Eau-forte de Claude Gellée, dit le Lorrain.



faveur semblable ne fit qu'accroître la célébrité du peintre. Aussi, de tous côtés les commandes affluaient à l'atelier de Vouet; tous les grands seigneurs étaient désireux de posséder un tableau de sa main, ou bien le recherchaient pour qu'il décorât leurs hôtels et leurs salons. De leur côté, les graveurs, toujours entraînés par le succès des peintures, s'empressaient de multiplier ses ouvrages. Mais Simon Vouet ne dédaigna pas non plus la pointe, et il grava deux planches, *David et Goliath* et *la Vierge et l'Enfant Jésus, auquel saint Joseph présente un oiseau* qui, nous devons le reconnaître, ne durent pas ajouter grand' chose à son renom; cependant, s'il exécuta peu de gravures, en revanche les maris de ses deux filles, Michel Dorigny et François Tortebat, semblent avoir consacré une partie de leur existence à célébrer la gloire de leur beau-père. De ces deux peintres-graveurs, Michel Dorigny est de beaucoup le plus habile; sa pointe libre et quelquefois audacieuse rendit avec une remarquable exactitude la couleur limpide et le dessin quelquefois bien incorrect de Simon Vouet; il est peu de compositions importantes du peintre que ce graveur n'ait reproduites, et toujours avec le plus grand scrupule, si bien que l'influence de Simon Vouet sur son gendre fut telle que, lorsque Dorigny entreprit à son tour de peindre des tableaux, il ne parvint en quelque sorte qu'à faire des contrefaçons des œuvres de son beau-

père. Plus accentuée était la manière de Tortebat, et aussi moins docile et moins souple. D'ailleurs, la pointe de cet artiste ne manquait point de lourdeur, il s'en faut, et elle était à peu près dénuée de charme. Ses premières estampes signées portent la date de 1664, ses dernières celle de 1668. Un œuvre si peu nombreux semble annoncer qu'il abandonna assez promptement la gravure pour se livrer sans partage à la pratique de la peinture.

Eux aussi, François Perrier, Pierre Daret, Michel Lasne et Claude Mellan subirent l'influence de Simon Vouet et furent de son école. Mais chacun eut une manière de graver bien particulière. La meilleure pièce de François Perrier, qui fut surtout peintre, est le portrait de Simon Vouet. Les autres pièces de son œuvre considérable sont souvent exécutées d'une pointe maigre, qui ne traduit pas toujours fidèlement les peintures limpides de l'école française au commencement du dix-septième siècle. Nous avons déjà, à propos des graveurs de crayons, parlé de Daret, de Lasne et de Mellan. Nous n'y reviendrons point, les qualités ou les défauts que nous avons alors mentionnés se retrouvent, dans les mêmes proportions, dans les sujets gravés au burin, d'après les compositions de Simon Vouet ou de ses imitateurs. Disons seulement que l'estime que l'on accorde volontiers aux ouvrages de ces graveurs nous paraît, à bien

prendre, un peu exagérée. Laurent de la Hyre et François Chauveau ne résistèrent pas davantage à l'influence du maître tout-puissant. Ils s'affranchirent un peu cependant du joug qui pesait sur l'école française, et leur indépendance se manifesta dans quelques planches, gravées avec une élégance exagérée, qui nous reporte à l'école de Fontainebleau ; l'un et l'autre employèrent l'eau-forte, et si Laurent de la Hyre disposa d'une pointe un peu sèche et quelquefois trop fine, Chauveau, au contraire, entamait le cuivre avec une vigueur trop marquée. Il gaspille, d'ailleurs, son talent au service d'éditeurs avides d'exploiter sa très-réelle facilité, attentifs à le faire beaucoup produire au lieu de lui demander de bons ouvrages, travaillés avec soin et réflexion.

Tandis que la gravure française prenait à Paris, sous le règne de Louis XIII, une allure dégagée et tout à fait personnelle, un mouvement analogue se produisait dans les provinces sur tous les points de la France ; en effet, on rencontre des graveurs qui, à défaut d'un dessin bien pur, d'un sentiment élevé de l'art, eurent une originalité très-appréciable. A Tours, Claude Vignon grava un assez grand nombre de planches, qui se font remarquer par le charme de la pointe, sinon par le goût et le style. A Nancy, Jacques Bellange poussa l'exagération jusqu'à ses dernières limites, mais sa manière de graver était très-souple et particulièrement agréa-

ble ; à Mantes, Pierre Brebiette est l'auteur de nombreuses compositions spirituellement indiquées et gravées avec légèreté ; à Toulouse, c'est le peintre et poëte Hilaire Pader qui, non content de tracer sur le cuivre quelques dessins de sa composition, publia aussi une traduction du *Traité des proportions du corps humain*, de Jean Paul Lomazzo, et un livre bizarre intitulé *le Songe énigmatique de la peinture parlante* ; à Châteaudun, Nicolas Chapron confia au métal les dessins exécutés par lui à Rome, d'après les peintures de Raphaël qui ornent les loges du Vatican, et même jusqu'à présent c'est l'artiste qui semble avoir le mieux compris ces œuvres admirables ; à Arles, Nicolas Delafage grava, dans un goût qui se rapproche un peu du genre italien du dix-septième siècle ; il grava quelques figures de la Vierge avec une grande habileté d'outil, mais sans beaucoup de distinction. Enfin, en cherchant bien, nul doute qu'on ne trouve dans chaque province, pour ainsi dire, un ou deux artistes qui s'exercèrent souvent avec succès dans un art de tout temps acclimaté partout en France.

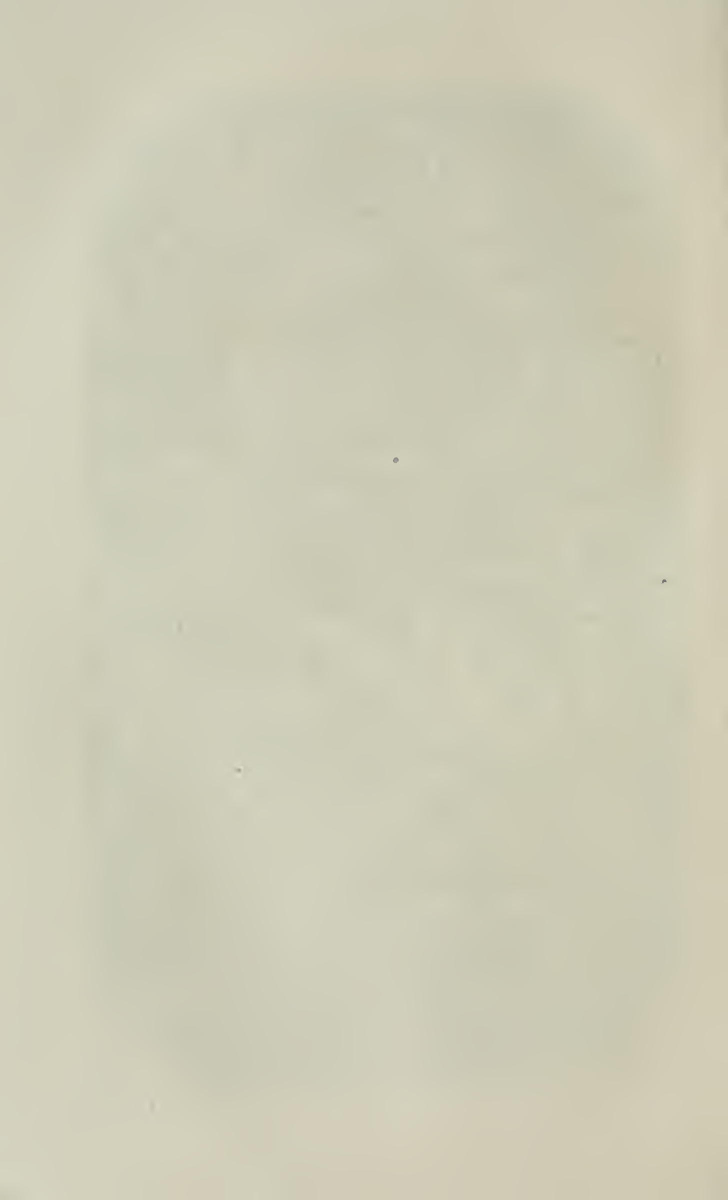
Mais si louable, si empressée que fût cette émulation de la province, elle n'était pourtant point suffisante. Pour prospérer le grand art a besoin d'une éducation que ne pouvaient fournir même les plus grandes cités du royaume. De sorte que tous les artistes soucieux de leur renommée, ja-

loux de se perfectionner, éprouvant le besoin de visiter l'Italie, ce grand et inépuisable foyer des arts, allèrent à Rome étudier les chefs-d'œuvre de l'antiquité et de la Renaissance, témoignages encore debout d'une grandeur disparue. La plupart y séjournèrent plusieurs années; quelques-uns même s'y fixèrent tout à fait, et de ces derniers fut le plus grand artiste que la France ait vu naître, l'immortel Nicolas Poussin. Le peintre échappe ici, il est vrai, à notre appréciation, cependant les qualités qui le distinguent ont été traduites avec une telle vérité par certains graveurs qu'on pourrait, ce qui pour tout autre artiste serait, à notre avis, impraticable, rien qu'en examinant des estampes exécutées d'après ces célèbres compositions, se former une idée juste, complète et définitive de son talent. C'est que la beauté de ses œuvres réside dans l'ordonnance et le style des figures, la grandeur des lignes et l'expression des gestes et des visages bien plus que dans la facture ou le coloris. Et puis ne sait-on pas que la préparation rouge des toiles dont se servait le maître a terriblement compromis les couleurs et déterminé à la longue l'aspect sombre, lourd et triste, qui leur est propre aujourd'hui? Or le graveur n'avait point à lutter avec les tons, puisqu'il ne peut, à l'aide de noir et de blanc, qu'exprimer une harmonie générale; il nous a donc transmis les compositions du maître sans la

fâcheuse teinte obscure, qui souvent empêche de les saisir dans leur ensemble, et à cause de cela il nous les fait mieux connaître dans leur véritable esprit, dans leur sentiment exact. Jean Pesne se voua à la reproduction des œuvres du Poussin, rendant au maître français le même bon office, qu'autrefois Marc-Antoine avait rendu à Raphaël; avec cette différence cependant qu'il travailla d'après des peintures, tandis que le graveur bolonais reproduisit seulement des dessins. Gravant sous les yeux du peintre, docile à ses conseils, instruit de toutes les ressources de son art, il obtint avec l'unique secours de la pointe d'excellents résultats. Libre et sûr, son travail est exempt de pédantisme; il ne sent jamais la gêne. Pas plus embarrassé sur le cuivre que sur le papier, Jean Pesne prouva une fois de plus que le meilleur graveur est, en réalité, celui qui sait le mieux dessiner, et grâce à lui, l'œuvre du Poussin nous apparaît dans toute sa majestueuse beauté. N'oublions pas de faire remarquer aussi que les sujets de la nature la plus diverse l'inspirèrent également bien. Qu'il interprète les *Sept Sacrements*, le *Ravissement de saint Paul*, ou bien qu'il grave le *Triomphe de Galatée*, jamais il ne semble inférieur à son modèle. Toujours préoccupé de la forme correcte des figures ou des objets, il arrive, par la précision et la justesse de son dessin, à retracer fidèlement la peinture qu'il a sous les



Fig. 27. — Le Temps faisant enfin rendre justice à la Vérité. Estampe de Gérard Audran, d'après N. Poussin.



yeux, se souciant médiocrement de faire montre de son habileté manuelle, tenant par-dessus tout à retracer l'œuvre du maître dans son intégrité absolue.

Combien sont rares ces interprètes consciencieux ! comme l'histoire de l'art en fournit peu d'exemples ! Nicolas Poussin fut un de ceux qui surent le mieux les susciter.

Gérard Audran, le plus habile praticien de l'école française, et assurément un maître dessinateur, grava, d'après N. Poussin, son chef-d'œuvre, qui est peut-être en même temps celui de la gravure. Nous n'exagérons certes pas. *Le Temps faisant enfin rendre justice à la Vérité*, magnifique composition, dans laquelle le peintre employa toutes les ressources de son talent à faire ressortir l'injustice de ses contemporains à son égard, trouva dans Gérard Audran un interprète admirable. « Se servant tour à tour de la pointe et du burin, il semble, dit M. Denon, que ces deux instruments soient venus, à chaque instant, au secours l'un de l'autre, comme les différentes teintes sous le pinceau du peintre. » Le travail, en effet, est si parfaitement fondu qu'il disparaît à peu près entièrement, et l'œil, qui n'est distrait par aucun tour de force sensible, voit seulement la composition sans s'apercevoir, à moins d'y regarder de fort près, qu'il a fallu au graveur une habileté presque égale à celle du peintre pour rendre avec tant d'exacti-

tude et de vérité l'œuvre qu'il avait entrepris de reproduire. Quoique Gérard Audran n'ait qu'accidentellement mis son talent au service de Nicolas Poussin, et qu'il ait gravé très-peu de planches d'après ce maître, il doit être néanmoins classé à côté de Jean Pesne et d'une femme artiste, dont nous allons parler, c'est-à-dire à la tête des nombreux graveurs que les ouvrages du Poussin ont inspirés ou fait naître.

Claudine Stella, nièce du peintre Jacques Stella, naquit à Lyon en 1634; elle mourut à Paris en 1697. Rarement on trouve chez les femmes, même les mieux douées, assez de force d'esprit pour s'assimiler complétement une œuvre d'un ordre élevé, du moins quand cette œuvre, pour être comprise, demande une éducation première étendue, une connaissance de l'esprit humain que, dans l'état de notre civilisation, l'homme est seul, en général, à posséder. D'où il suit que, étant donné le génie de Poussin, génie mâle s'il en fut, les estampes gravées par Claudine Stella d'après ce maître doivent paraître d'autant plus extraordinaires. Elles accusent, en effet, une grande science du dessin, une énergie tout à fait masculine, et, en outre, elles sont gravées avec une liberté telle, que Watelet n'a pas craint de dire : « Aucun homme n'a saisi, comme Claudine Stella, le véritable caractère du Poussin. » Cette opinion nous paraît sortir de l'équitable mesure, parce que nous con-

naissons les planches gravées par J. Pesne et par Gérard Audran ; elle semble cependant en partie justifiée, lorsqu'on examine le *Frappement du Rocher* que l'habile artiste a exécuté d'après un tableau, qui faisait jadis partie *ex Musæo Anth. Stella, Parisiis*. Cette planche qui reproduit une des plus importantes compositions du Poussin, traduit aussi fidèlement que possible la peinture originale. L'expression de tristesse ou de joie de ces personnages que la fatigue accable, impatients de se désaltérer ou heureux de se sentir renaître à la vie, a été rendue avec une exactitude de tous points surprenante, et si le travail du premier plan était un peu moins métallique, il n'y aurait plus qu'à s'associer sans réserve à l'opinion de Wattelet, et à reconnaître avec lui « qu'aucun graveur n'est parvenu, comme Claudine Stella, à indiquer la couleur du Poussin. »

Des artistes qui reproduisirent habituellement les œuvres du Poussin, nous venons sans doute de nommer les principaux. Mais ce ne serait pas reconnaître toute l'influence du maître sur l'école française que de borner là l'examen des planches auxquelles ses ouvrages ont donné naissance. Les tableaux du Poussin n'ont jamais cessé de servir de guide aux artistes curieux de la beauté, et désireux de s'exercer dans le grand art, et aujourd'hui encore ils inspirent plus d'une estampe excellente. Des planches que le beau-frère du

maître, Giovanni Dughet, exécuta d'après Poussin, la meilleure est l'*Assomption de la Vierge;* le chevalier Avice, noble de naissance, artiste par occasion, fit preuve de talent lorsqu'il grava l'*Adoration des Mages*, du Musée du Louvre, et un *Groupe d'amours jouant au bord d'une forêt ;* le *Martyre de saint Barthélemy*, gravé par Jean Couvay, accuse une grande adresse à manier le burin, plutôt qu'une aptitude bien marquée à s'identifier avec la manière du Poussin ; le *Baptême du Christ*, par Louis de Chatillon, rend heureusement l'aspect du tableau ; Gérard Edelinck, d'ordinaire si habile, et dont les ouvrages ne méritent d'habitude que des éloges, se montra cependant au-dessous de lui-même, lorsqu'il reproduisit l'*Annonciation;* enfin, Étienne Gantrel, Jean Lenfant, Étienne Baudet, Antoine Garnier, Michel Natalis, Jean Nolin, Pierre Van Somer et beaucoup d'autres qu'il est moins utile de citer, demandèrent souvent aux compositions du Poussin leurs inspirations, et même ne méritèrent quelque renommée, que lorsqu'ils eurent le bon goût de suivre ce maître. Tel graveur est incapable de produire de lui-même une bonne planche qui, un bon modèle sous les yeux, exécute une œuvre remarquable, tout à fait digne d'attention.

Que l'influence de Nic. Poussin ait été très-profitable à l'école française, et d'un effet durable, cela n'est pas douteux. Si imparfaites que furent au

dix-huitième siècle, les tentatives d'artistes qui désiraient ramener l'art dévoyé aux lois éternelles du beau, nous devons les signaler cependant et dire que l'on choisit les œuvres du Poussin pour en faire comme une digue contre le débordement général du mauvais goût et des mauvaises tendances. Peyron ne crut pas pouvoir mieux affirmer la signification de ses idées de réforme qu'en proposant les *Filles de Jéthro*, dessin admirable, comme modèle aux débutants, comme exemple aux maîtres. Telle est l'autorité de l'art fier et noble. Hommage légitime à l'artiste, dont les ouvrages sont pleins de l'étude vivifiante de l'antiquité! Il serait souverainement injuste de ne pas faire remonter au plus grand maître de l'école française, l'origine de la renaissance dont nous parlons. La gravure un instant absorbée par des compositions frivoles et souvent spirituelles, il faut l'avouer, éprouva, elle aussi, les besoins de s'adresser à des œuvres d'une portée plus haute. et M. Boucher-Desnoyers, pour ne citer qu'un seul de nos graveurs contemporains, a exécuté avec un talent approprié à la circonstance une très-belle planche d'après *Éliézer et Rébecca*, toile superbe, qui ne saurait épuiser jamais l'admiration des connaisseurs.

A côté des maîtres qui occupent, pendant le commencement du dix-septième siècle, la pre-

mière place, soit à cause de leur talent, soit parce qu'ils envisagèrent un but élevé, nous trouvons toute une série d'artistes d'un ordre secondaire, il est vrai, mais dont les œuvres méritent néanmoins une attention particulière : ceux-ci appliquèrent leur talent à conserver le souvenir des faits historiques importants, ceux-là prirent la peine de relever les châteaux splendides, construits de leur temps, pour léguer à leurs descendants des témoignages authentiques du goût qui dominait alors. Évidemment l'historien plus que l'artiste s'intéressera à ces productions, cependant reconnaissons que l'art a bien aussi quelque chose à y voir, ne serait-ce que sous le rapport de l'exécution qui rentre effectivement dans ses attributions. Si l'œuvre est mal gravée, il y a de grandes probabilités pour qu'elle fournisse un renseignement inexact. Au contraire, est-elle signée par un artiste de talent? on est presque en mesure d'affirmer que le fait ou le monument est reproduit fidèlement. A ces conditions le document est précieux et digne d'être consulté. N'est-ce pas pour avoir été exécutées par d'illustres graveurs que l'on attache, à juste titre, un grand prix aux estampes historiques de Crispin de Passe, d'Héli Dubois, de Jacques Callot et d'Abraham Bosse? Ce dernier artiste, dont nous nous sommes déjà occupé, fut le plus zélé à retracer les faits historiques ou les scènes de mœurs de son temps. Aussi l'écrivain qui voudrait

relater les principaux faits et gestes du règne de Louis XIII, courrait risque d'être fort incomplet, s'il ne feuilletait avec soin, et attentivement, l'œuvre considérable de ce graveur.

Il en serait de même de celui qui entreprendrait d'écrire l'histoire de l'architecture française sans avoir pris connaissance des planches de Claude Chatillon, d'Israël Silvestre ou de Gabriel Perelle, trois artistes qui passèrent leur existence à reproduire les maisons royales et les principaux châteaux de la France. Ils avaient chacun un talent différent ; mais leurs travaux sont exécutés avec une conscience qui les fait à bon droit rechercher; les *Vues de l'Hôtel de Ville de Paris*, de l'*Hôpital Saint-Louis*, de l'*Hôtel de Nevers*, de la *place Dauphine* et de la *Sainte-Chapelle*, gravées par Claude Chatillon, nous montrent avec une exactitude des plus scrupuleuses l'état primitif de ces monuments, aujourd'hui détruits ou modifiés ; grâce aux estampes fines et spirituelles d'Israel Silvestre, nous connaissons parfaitement *Rambouillet*, *près la porte Saint-Antoine*, propriété du beau-père de Tallemant des Réaux, l'*Ancienne Chambre des comptes*, l'*Église et le Cimetière des Innocents à Paris*, et Gabriel Perelle, dont la pointe est moins pittoresque, mais également fidèle, nous a conservé le souvenir de monuments disparus, et permet de rétablir dans leur état primitif de somp-

tueuses habitations mutilées ou détournées de leur destination première.

Tandis que l'art de la gravure tombait presque partout entre les mains d'artistes peu habiles, et quand dans tous les pays, excepté en Flandre et en Hollande, il abandonnait les hauteurs qu'il ne devait plus désormais atteindre, les artistes français montrèrent plus d'intelligence, plus d'initiative que jamais, et s'emparèrent du premier rang, que depuis ils ont toujours conservé. Un grand maître, Gérard Audran, tient la tête de l'école. Il était d'une famille d'artistes, si bien, que c'est dans la maison paternelle qu'il puisa les premiers éléments de son art. Son père, Claude Audran, n'était pourtant qu'un graveur médiocre; mais heureusement, il en savait assez pour guider un débutant. Ce fut donc sous sa direction que Gérard exécuta ses premiers ouvrages, lesquels, chose bonne à noter, n'annonçaient point une vocation décidée, et ne faisaient guère prévoir les chefs-d'œuvre du maître. Un voyage en Italie, entrepris à temps, fixa le goût de Gérard, ouvrit son esprit. Déjà, lorsqu'il se rendit à Rome, il savait assez dessiner pour apprécier les ouvrages qu'il allait voir, et sa main avait acquis une suffisante habitude du burin, pour pouvoir immédiatement s'exercer avec fruit. Quoiqu'il se fût fait admettre dans l'atelier de Carle Maratte, il s'attacha surtout à copier les statues antiques et les tableaux des maîtres, et,

on peut le croire, ce fut de cette façon, bien plus qu'en suivant la discipline de son professeur, qu'il se perfectionna.

Pendant son séjour à Rome, tout en suivant les leçons de Carle Maratte, et en dessinant dans les musées, Gérard Audran, trouva le temps d'exécuter un charmant portrait de Jordanus Hilling, un plafond peint par Pietre de Cortone dans le palais Sacchetti, un autre plafond du même artiste dans la galerie Pamphili, et quatre planches d'après le Dominiquin, *David dansant devant l'arche*, *Judith montrant au peuple la tête d'Holopherne*, *Esther devant Assuérus* et *Salomon faisant asseoir Bethsabée sur son trône*. Exécutées avec talent, ces estampes avaient appelé en France l'attention sur leurs auteurs ; aussi lorsqu'il revint à Paris, fut-il tout de suite choisi par Lebrun pour graver les *Batailles d'Alexandre*, auxquelles le premier peintre du roi venait de mettre la dernière main. Jamais peut-être artiste ne se montra plus digne de la confiance d'un peintre. Plein d'ardeur et de volonté, Gérard Audran se mit à l'œuvre sans tarder, et au bout de six ans, il avait achevé ce travail vraiment gigantesque (1672-1678). Employant alternativement l'eau-forte et le burin, il a rendu avec une telle vérité les peintures originales, que celles-ci gagnent, à cette fidèle reproduction, d'être encore aujourd'hui appréciées à leur juste valeur, bien que le temps en

ait détruit presque entièrement l'effet et l'harmonie. En même temps qu'il livrait au métal ces compositions célèbres, il terminait le *Pyrrhus sauvé*, d'après Nicolas Poussin, planche admirable, qui lui valait le titre de membre de l'Académie royale (1674). Quelques années plus tard (21 novembre 1681), il obtenait le grade le plus élevé auquel un graveur pût prétendre dans l'illustre compagnie : il fut nommé conseiller. Mais loin de se ralentir, son activité au travail allait toujours croissant, et son talent désormais arrivé à sa pleine maturité, ne produisait plus que des chefs-d'œuvre.

Sans parler des estampes que nous venons de mentionner, d'après Poussin et Charles Lebrun, on doit signaler comme tout à fait hors ligne dans l'œuvre de cet artiste le *Buisson ardent*, d'après Raphaël, le *Martyre de saint Gervais et de saint Protais*, l'*Aurore* et le *Martyre de saint Laurent*, d'après Eustache Lesueur, la *Peste d'Égine*, la *coupole du Val de Grâce* et le *plafond de la chambre du roi à Versailles*, d'après Pierre Mignard. Enfin, un certain nombre de planches gravées d'après les statues de Michel Anguier, de Gaspard de Marsy et de Girardon, complètent la liste des ouvrages exceptionnels que l'on doit à notre infatigable artiste. Gérard Audran, jusqu'à sa mort, survenue le 26 juillet 1703, à Paris, ne cessa de consacrer les vaillantes ressources de son talent à l'étude et à

la pratique des beaux-arts. On a également de cet excellent maître un traité orné de planches sur *les proportions du corps humain, mesurées sur les plus belles figures de l'antiquité.* Ce travail mérite encore aujourd'hui l'estime qui l'accueillit lors de sa publication (1683).

A côté de Gérard Audran travaillèrent Gérard Edelinck, Robert Nanteuil et Jean Morin, artistes supérieurs, eux aussi, doués également d'une habileté surprenante. Charles Lebrun, Pierre Mignard et Philippe de Champagne, sont les modèles que ces graveurs affectionnèrent principalement, et s'ils ne gravèrent pas uniquement les productions de ces maîtres, ils leur empruntèrent cependant le plus souvent leurs peintures ou leurs dessins pour les multiplier.

Gérard Edelinck est né à Anvers en 1640, mais il conquit ses droits de Français, en passant presque toute sa vie à Paris, et en acceptant le titre de membre de l'Académie royale, qui lui fut accordé le 6 mars 1677. Ses ouvrages sont d'une assez grande égalité pour qu'il soit assez difficile de distinguer ses premières estampes, dans l'ordre de la production, des dernières. Toutefois le portrait de madame de la Vallière, qui fut publié par Balthasar Montcornet, éditeur du commencement du règne de Louis XIV, nous semble, à cause de l'adresse de ce marchand, devoir être considéré comme l'une des planches exécutées par Gérard

Edelinck à ses débuts ; le mérite du maître n'y apparaît pas d'ailleurs au complet, car à côté de qualités de dessin et de couleur très-réelles, on remarque dans le travail quelques duretés que le graveur, en pleine possession de son talent, n'eut pas certainement laissé subsister. Quant à la plupart des autres estampes d'Edelinck, il n'y a, pour ainsi dire, que des éloges à leur donner, et la liste des chefs-d'œuvre de cet artiste serait fort longue si l'on essayait de la dresser tout entière. Bornons-nous à citer la *Sainte Famille*, d'après Raphaël, la *Tente de Darius*, d'après Lebrun, les portraits de Charles Lebrun, de François Tortebat, d'Hyacinthe Rigaud, de Paul Tallemant, de John Dryden, de Fagon, de Martin Desjardins et de Philippe de Champagne. Jamais artiste ne sut exprimer la vie avec plus de vérité, ni mieux s'approprier le talent des autres ; Raphaël n'a pas eu d'interprète plus habile, et les peintres du règne de Louis XIV ont gagné aux estampes du traducteur un renom que leurs ouvrages seuls n'eussent point suffi probablement à leur assurer.

Robert Nanteuil, qui vécut auprès de Gérard Edelinck, faisait lui-même, le plus souvent du moins, les dessins de ses gravures. Plusieurs de ses portraits nous sont parvenus. Aussi, son talent de dessinateur étant connu, on comprend sans peine que son burin habile et merveilleusement adroit ait pu si heureusement fixer des physiono-

mies sur le cuivre. Qu'il n'ait point eu la couleur vive et accentuée d'Edelinck, cela est certain ; mais il avait autant de facilité à manier le burin. Toutefois, cette habileté, il ne l'acquiert pas du premier coup. Avant de produire les chefs-d'œuvre qui donnèrent à son nom une éclatante célébrité, il hésita longtemps et chercha dans les œuvres de ses prédécesseurs, la manière la plus propre à exprimer ce qu'il sentait en lui-même ; tantôt il employa un pointillé qui rappelle les estampes de Jean Boulanger ; tantôt, comme Claude Mellan, il fait usage d'une seule taille à peine interrompue par quelques contre-tailles ; tantôt, enfin, il se servit de tailles sagement croisées, suivant le sens des formes, à l'exemple de son maître et compatriote, le Rémois Nicolas Regnesson, et alors il se rapprocha de sa manière définitive. C'est à l'aide de cette manière, qui consiste à modeler avec précision chaque plan du visage et à employer un travail varié pour accuser d'une façon formelle les parties différentes de la planche, qu'il grava les portraits de Pomponne de Bellièvre, de Gilles Ménage, de Jean Loret, de Lamothe le Vayer, de la duchesse de Nemours, de J. B. Van Steenberghen et vingt autres non moins parfaits, non moins superbes, qui seront toujours pour les hommes de goût et les artistes l'objet de la plus grande admiration.

En outre de l'estime que commande Robert Nanteuil par ses travaux, l'art de la gravure lui doit

une véritable reconnaissance pour le célèbre édit de 1660, en date de Saint-Jean-de-Luz, que Louis XIV rendit à sa sollicitation. Par cet édit la gravure était déclarée un art libre, distinct des arts mécaniques, parmi lesquels elle avait été jusque-là fort injustement confondue, et les graveurs, délivrés enfin des entraves de la maîtrise devenaient indépendants. A partir de cette époque, ils jouirent des prérogatives attribuées aux autres artistes.

Si les graveurs dont nous venons de nous occuper se servaient du burin à l'exclusion de tous autres moyens, et obtenaient rien qu'avec cet instrument d'un maniement pénible des résultats extraordinaires, un autre graveur, également célèbre, également habile, employait presque uniquement l'eau-forte et la pointe. Nous voulons parler de Jean Morin. Ayant suivi les leçons de Philippe de Champagne, il interpréta mieux qu'aucun de ses contemporains les peintures de ce maître ; il sut comprendre son goût, se conformer à sa manière, en faire son goût et sa manière propres, et donner enfin à ses estampes précisément l'aspect clair et calme qui distingue les œuvres du peintre. Quoiqu'il ait gravé un assez grand nombre de compositions et quelques paysages, bien qu'il ne se soit pas, comme Rob. Nanteuil, consacré principalement à la gravure des portraits, ce fut dans ce genre, cependant, qu'il donna ses meilleurs ouvrages. Admirateur passionné d'Antoine Van

Dyck, il aima, non-seulement à reproduire des portraits de ce maître, mais il lui emprunta en partie sa manière de graver, en la perfectionnant toutefois et en l'appropriant au génie français; après avoir arrêté par un contour précis les traits caractéristiques du visage, il modelait les chairs au moyen d'une infinité de petits points obtenus par un travail que l'eau-forte rend doux et moelleux, procédé d'un excellent effet, mais d'un emploi si difficile, qu'Antoine Van Dyck et Jean Morin sont les seuls qui, en définitive, aient réussi à en tirer un parti satisfaisant. C'est avec ce procédé particulier que sont gravés les portraits du cardinal Bentivoglio, le chef-d'œuvre du maître, d'Antoine Vitré, de l'abbé de Richelieu, de Marguerite Lemon, de J. F. P. de Gondi, de N. Christyn et toutes les planches aujourd'hui recherchées de l'artiste. Quelques graveurs tentèrent bien d'imiter la manière de Morin, mais aucun, pas plus Jean Alix que Nicolas de Plattemontagne qui en approchèrent le plus, ne donna à ses planches la souplesse et la sûreté de dessin, qui font des portraits du maître de véritables chefs-d'œuvre. Ils aboutirent à des contrefaçons, rien de plus; leurs ouvrages manquent de cet accent de vie si frappant dans les estampes de Jean Morin.

A aucune époque, la France n'eut un aussi grand nombre de bons graveurs. Tandis que les maîtres que nous venons de nommer tenaient la tête de

l'art et dirigeaient le goût public; à côté d'eux, d'autres également fort habiles, mais avec un talent moindre, attiraient l'attention des amateurs et des gens de goût. François de Poilly, grava d'après Raphaël, d'une manière tout à fait digne d'éloges, la *Vierge au Linge*, et d'après les maîtres français un grand nombre de portraits qui attestent sa science de physionomiste et son goût élevé de dessin; Antoine Masson poussa jusqu'à ses dernières limites les ressources du buriniste; il mériterait certainement d'occuper dans l'histoire de la gravure l'une des premières places si dans l'art l'habileté du procédé était tout et pouvait suppléer à tout; pour nous qui mettons la fidélité du dessin au-dessus des tours de force de l'outil, nous classerons Antoine Masson au second rang, et nous recommanderons dans son œuvre seulement le portrait de Brisacier, sans contredit le meilleur de ceux qu'il ait gravés; le travail y est bien moins apparent que dans tous les autres, et la vie et la physionomie y sont beaucoup mieux rendues.

Né à Anvers en 1623, Pierre Van Schuppen vécut en France. Il fit preuve d'une singulière habileté; mais dans son œuvre considérable on chercherait en vain une de ces estampes hors ligne qui s'imposent à l'admiration, c'est-à-dire que si toutes ses planches sont sagement gravées et dessinées avec correction, aucune ne témoigne d'un sentiment bien élevé de l'art ni d'une réelle

originalité. Nicolas Pitau montra plus de feu dans le portrait de Benjamin Prioli que dans aucune autre de ses estampes. On retrouve dans cette planche l'influence de son compatriote Gérard Edelinck, et comme un souffle de la grande école inaugurée à Anvers sous l'autorité de Rubens; Pierre Lombard, né à Paris, subit lui aussi l'ascendant d'Edelinck et gagna aux leçons de ce maître une manière colorée qui sied bien aux portraits du gazetier de Hollande, Lafond, d'après Henri Gascard, et aux reproductions des belles peintures de Ant. Van Dyck. Antoine Trouvain, né à Montdidier, vers 1666, suivit également les mêmes préceptes, et il s'en trouva bien; ils le dirigèrent dans son admirable portrait de *René Antoine Houasse* qui lui valut le titre d'académicien, et qui aujourd'hui encore est considéré comme son meilleur ouvrage. François Spierre et Jean Louis Roullet, pour ne s'être pas assez préoccupés du dessin, pour avoir trop souvent copié des tableaux sans valeur, n'ont point acquis toute la réputation que leur talent de graveur leur eût peut-être méritée. La seule pièce de Spierre, à laquelle on accorde avec raison de l'estime, est *la Vierge et l'Enfant Jésus*, d'après Corrége. D'autre part, quand on aura cité dans l'œuvre de Roullet les portraits de *Lully* et du *marquis de Beringhen*, d'après Mignard et celui de *Cam. Letellier* d'après Largillière, on aura mentionné, croyons-nous,

tout ce qui est capable d'arracher le nom de cet artiste à un légitime oubli.

Quelques peintres du règne de Louis XIV, les plus fameux ne dédaignèrent pas de manier la pointe. Cependant, hâtons-nous de le dire, ils mirent au jour peu de pièces dignes d'une sérieuse attention. Parlons-en donc rapidement. Lebrun grava quelques eaux-fortes qui n'ajoutent rien à sa gloire, et rappellent la manière de Vouet. Séduit tour à tour par l'école romaine, par les artistes de Parme et par les maîtres de Venise, Sébastien Bourdon mit sur cuivre un grand nombre de compositions où se retrouvent les influences auxquelles cet artiste a successivement obéi ; il est vrai que si son goût éprouva des variations, sa manière de graver resta obstinément sèche et d'une régularité non exempte de froideur.

Dans ses estampes Jacques Stella s'écarta du goût de ses tableaux ; autant ceux-ci paraissent inspirés par ce sentiment élevé et cette recherche de la forme dont Nicolas Poussin a fourni de si parfaits modèles, autant les eaux-fortes semblent nées d'une inspiration prompte, hardie, d'un esprit qui n'est pas sans analogie avec celui de Jacques Callot ; aussi l'on serait fort éloigné de croire, si une signature authentique ne dissipait tous les doutes, que la *Cérémonie de la présentation des tributs au grand-duc de Toscane* est de la main qui peignit cette belle suite de la *Passion*, dont un

éditeur moderne a délibérément attribué les compositions à Nicolas Poussin.

Louis de Boullongne et Michel-Ange Corneille, suivirent dans leurs estampes la même voie que dans leurs peintures, et nulle part ils ne montrèrent une originalité saisissable. Comme leurs tableaux, leurs compositions gravées reflètent une grande admiration pour les œuvres de Poussin, en même temps qu'elles donnent une assez pauvre idée de leur imagination et de leur savoir. Simon Guillain qui fut un des douze anciens de l'Académie de peinture, n'a laissé comme graveur qu'une suite de *cris de Bologne*, d'après A. Carrache ; et réellement, il lui faudrait quelque autre chose pour lui assurer dans la gravure un rang égal à celui que ses tableaux lui ont valu dans la peinture.

Un paysagiste, Francisque Millet, fit mordre trois eaux-fortes, à présent très-rares, et assurément dignes de ses peintures ; elles sont supérieurement composées et donnent une juste idée de la campagne romaine ; l'artiste a su exprimer, aussi bien avec la pointe qu'avec le pinceau, les nobles beautés de cette fière nature qui a ému et inspiré tant de peintres. Enfin, Claude Lefèvre, peintre de portraits du plus grand talent, a gravé deux ou trois pièces qui suffiraient à lui assurer une réputation si ses peintures n'existaient pas. Son propre portrait, exécuté avec une liberté magistrale qui fait

souvenir des estampes de Van Dyck, est une des planches les plus précieuses de l'école française. Disons mieux, on peut le considérer comme l'un des plus beaux portraits qui, en aucun pays, ait jamais été gravé.

C'est pendant le règne de Louis XIV que la gravure en manière noire, inventée par Louis de Siegen, réunit chez nous le plus d'adeptes. La nouveauté de la découverte, les résultats précieux qu'elle pouvait donner, tentèrent quelques-uns de nos compatriotes qui montrèrent encore en cette occasion leur singulière aptitude à se familiariser avec l'art, quelque forme qu'il épousât. Un artiste français — il était né à Lille en 1623 — mais flamand par le goût, Wallerant Vaillant, grava sous les yeux du prince Rupert, ami et confident de Louis de Siegen, les premières planches en manière noire dans lesquelles se manifeste un véritable talent. Imprimées en Hollande à un très-petit nombre d'exemplaires, ces estampes ne furent connues en France probablement qu'assez tard, si l'on en juge du moins par le temps qui s'écoula entre l'époque de leur publication et le moment où nos artistes s'essayèrent dans ce genre nouveau. Isaac Sarrabat fut un des premiers qui osa aborder en France cette manière inusitée. L'audace lui réussit. Son dessin, au fond, était plus agréable que distingué; mais il avait une couleur douce et

harmonieuse, et ses portraits du graveur *Étienne Gantrel*, d'après Largillière, du *marquis de Praslin* et de *G. J. B. de Choiseul*, d'après H. Rigaud, de l'imprimeur *Alexandre Boudan* et l'*Adoration des Bergers* d'après L. Herluyson accusent un savoir et une expérience des plus rares, il faut le reconnaître, chez un artiste qui s'exerce dans un art qui n'en est qu'à ses débuts. Presque en même temps, le célèbre amateur Boyer d'Aguilles fit reproduire en manière noire la plus grande partie des tableaux de sa galerie d'Aix, par un habile graveur, Sébastien Barras, qu'il fixa pour ainsi dire auprès de sa personne; lui-même, mettant la main à l'œuvre, exécuta par le même procédé quelques planches où l'on trouve, non pas une grande habileté, ce qui n'a point lieu de surprendre, du moins une bonne volonté, et un goût dont tous les amateurs d'art, il s'en faut, sont loin d'être aussi bien pourvus.

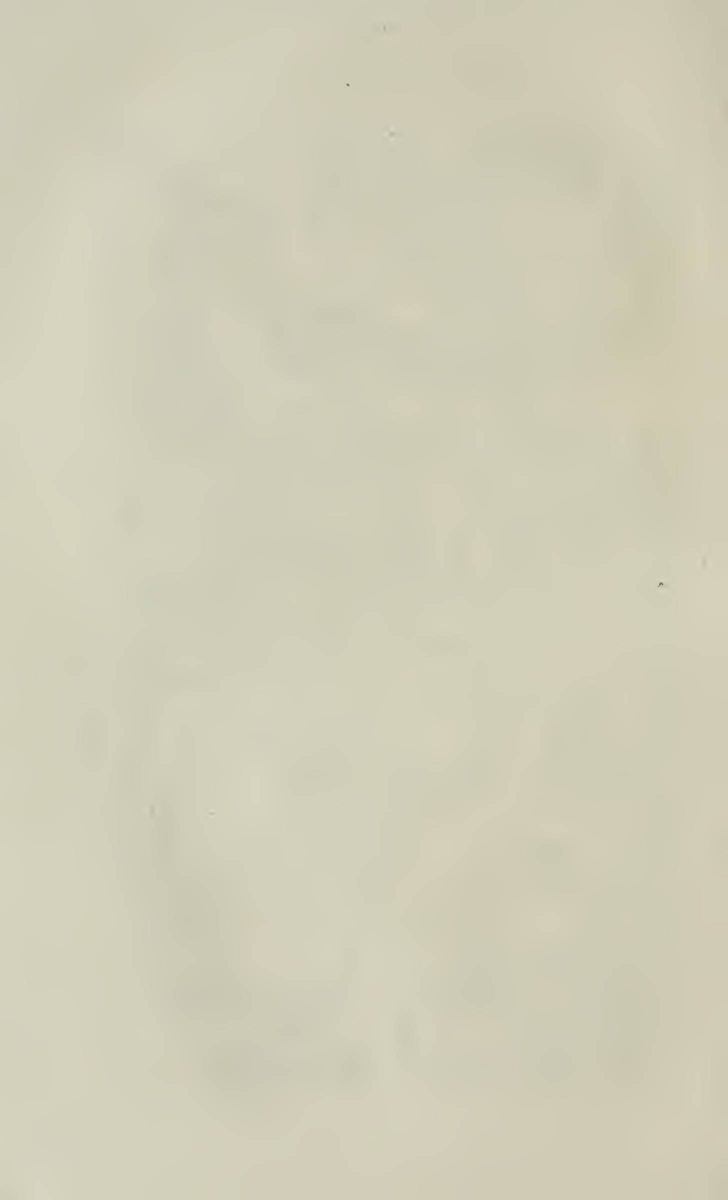
Quoique n'ayant pas renfermé toutes les ressources de leur talent dans la gravure à la manière noire, quelques artistes français doivent cependant être nommés, au moins comme l'ayant accidentellement pratiquée : — le peintre André Bouys qui grava son propre portrait avec une certaine entente de la couleur et qui se montra du premier coup maître du procédé ; Jean Cossin, auteur d'une *Sainte Agnès* très-justement recherchée ; L. Bernard qui, en s'adressant à une *Vierge* du Corrége, fit voir

qu'il comprenait que les œuvres des coloristes étaient plus propres que les autres à être reproduites en manière noire et que les effets du clair-obscur convenaient mieux à ce genre de gravure que les finesses du dessin ou la précision des contours; enfin Bernard Picard, graveur froid et monotone qui semble s'être laissé entraîner par le charme de la couleur lorsqu'il exécuta, en 1698, le portrait de Démocrite.

A la fin du dix-septième siècle, nous retrouvons les artistes que nous avons nommés plus haut, mais alors ils consacrent leur talent à retracer les événements accomplis sous le règne de Louis XIV. Néanmoins, fort peu d'ouvrages remarquables furent publiés à cette époque bien que la gravure eût pris une extension inconnue jusque-là; ainsi la mode s'était introduite dans notre pays, de graver avec soin de grands almanachs, offrant dans de nombreux médaillons les faits importants dont l'année qui venait de s'écouler avait été témoin; et ces immenses planches dans lesquelles, naturellement, le calendrier n'occupait que peu de place, gravées à la hâte par Edelinck, Poilly, Sébastien Leclerc et par Albert Flamen, pour le besoin du moment, ne sauraient, pour la plupart, accroître la réputation de leurs auteurs. Même observation relativement aux vastes thèses de théologie, de droit ou de philosophie que les étudiants dédiaient soit au roi, soit aux



Fig. 28. — Arabesque dessinée et gravée par Jean Lepautre.



grands personnages de la cour. Un portrait ou une allégorie pompeuse surmontent l'encadrement qui contient les *positions*, et quoique Robert Nanteuil, François de Poilly, Pitau et Gérard Edelinck en soient encore les auteurs, ces planches sont au-dessous de la renommée de ces artistes.

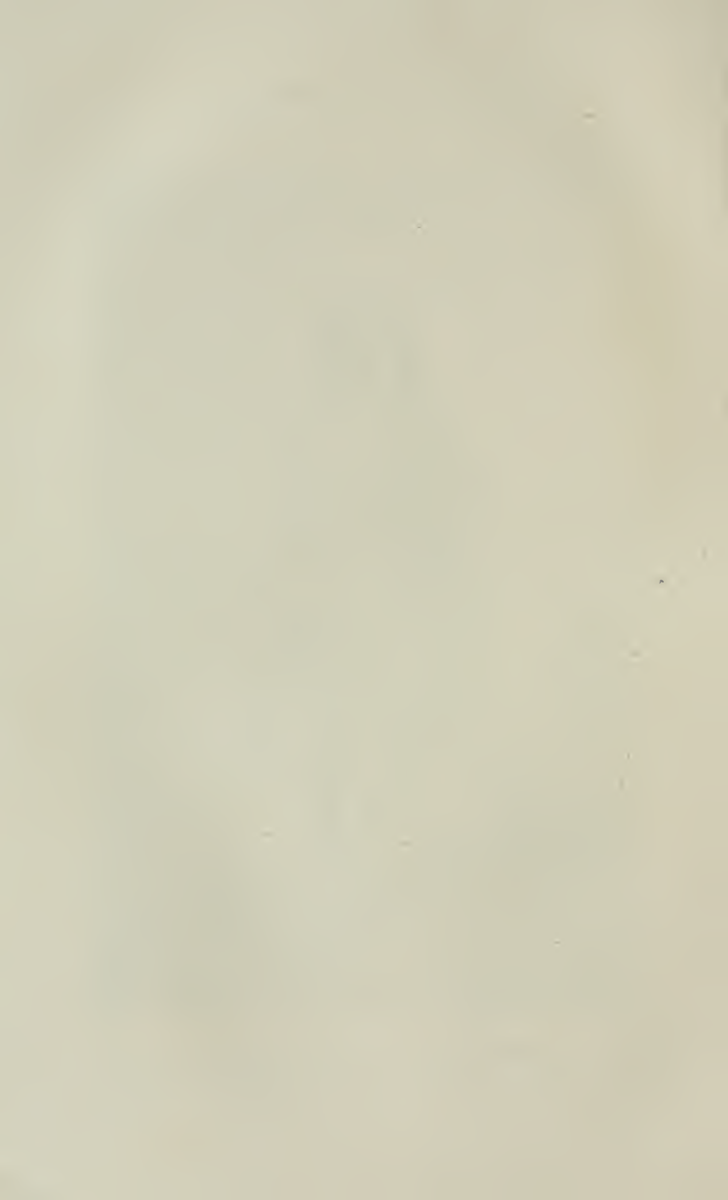
On éleva en France sous Louis XIV nombres de monuments, témoignages de la fécondité et de la science des architectes employés pendant le règne du fastueux monarque; un graveur, Jean Marot, prit soin de conserver pour la postérité, la représentation de la plupart des édifices exécutés sous ses yeux. Grâce à l'exactitude intelligente de cet artiste, il est aisé de se rendre un compte exact de monuments aujourd'hui détruits, de reconstituer en tout cas l'histoire de l'architecture française au dix-septième siècle. Et ce que Jean Marot fit pour l'architecture, Jean Lepautre, Jean Berain et Daniel Marot le firent pour l'ornementation intérieure. Ces trois artistes dans des genres différents, mais habiles au même degré, laissèrent un grand nombre de planches qui fournissent les documents les plus précis et les plus complets sur la décoration des appartements de leur temps. Les motifs des arabesques abondantes et si facilement agencées que nous voyons dans le palais de Versailles ou dans les somptueux hôtels qui ont par hasard échappé aux démolitions modernes, se retrouvent dans les innombrables estampes gra-

vées avec beaucoup de verve par Lepautre ou dessinées avec autant de précision que de fermeté par Berain et par Daniel Marot.

Pendant toute la première moitié du dix-huitième siècle, les graveurs furent occupés à peu près exclusivement à reproduire les œuvres d'un seul artiste, Antoine Watteau, le peintre des fêtes galantes, des rendez-vous champêtres. C'était un coloriste à la façon de Rubens. Sans doute il adopta un genre bien différent de celui de son maître de prédilection ; cependant, il ne perdit jamais de vue, il ne cessa point d'aimer la couleur puissante et pleine de séduction du peintre de la galerie de Médicis. Rubens traitait des sujets grandioses et pompeux ; Watteau peignit seulement des scènes intimes ; mais doué d'un rare talent décoratif, cet aimable artiste, ce peintre fécond et charmant mérite, lui aussi, d'être placé au rang des maîtres parce qu'il inaugura un genre tout nouveau, et, dans une certaine mesure, réussit à réaliser l'idéal qu'il avait entrevu. Ne se contentant point de fixer sur la toile les gracieuses inventions de son génie facile, il se servit aussi de la pointe, et ses rares eaux-fortes ont les qualités de délicatesse et d'esprit que l'on estime dans ses peintures. Sa vogue fut extrême ; tous ses contemporains, François Boucher lui-même un de ses rivaux, gravèrent à l'envi ses œuvres dessinées ou peintes, et chacun s'efforça de reporter sur le



Fig. 29. — Costume, eau-forte d'Antoine Watteau.



métal ses compositions avec tout ce qu'elles offrent de fin, d'imprévu et d'élégant. L'influence de l'école mise en honneur par les excellents ouvrages de Gérard Audran était alors en pleine vigueur. Antoine Watteau arrivait donc juste à point pour profiter de l'heureuse impulsion donnée à la gravure, et il lui dut de voir ses principaux ouvrages gravés avec une admirable fidélité, car peu de maîtres dans l'école française furent aussi habilement reproduits. En aucun temps, d'ailleurs, la France n'a compté un aussi grand nombre de graveurs de talent, et citer les noms de Benoît Audran, de Laurent Cars, de Nicolas Cochin, de Michel Aubert, de Nicolas de Larmessin, de Ph. Lebas, de L. Surugue, d'Henri Simon Thomassin, de Jean Moyreau, de Louis Desplaces, de Bernard Lépicié, c'est donner un gage suffisant de l'exactitude des reproductions.

Ce scrupule à ne s'écarter en rien des compositions du peintre une fois reconnu, il est utile peut-être de dire un mot des moyens employés par les graveurs. Comme leur maître, Gérard Audran, ils commençaient par avancer leurs planches à l'eau-forte et ils se servaient du burin seulement lorsque leur dessin était fixé avec une entière certitude ; ils reprenaient ensuite les parties qui avaient besoin d'accent, modelaient les figures, achevaient les accessoires, harmonisaient l'ensemble et finalement ne livraient pas leurs

planches à l'imprimeur avant de s'être assurés que leur travail correspondait exactement à la peinture qu'ils avaient eue sous les yeux. A cette manière de procéder nous devons de fort remarquables ouvrages, et aujourd'hui que la plupart des peintures de Watteau ont disparu, nous pouvons, Dieu merci, apprécier comme il convient ce maître éminemment spirituel, pour qui la postérité a été si longtemps indifférente.

Parmi ces graveurs tous heureusement doués, tous pareillement désireux de bien rendre la manière du peintre du dix-huitième siècle, il en est quelques-uns pourtant qu'il faut distinguer et auxquels nous devons accorder une attention particulière. Laurent Cars, par exemple, né à Lyon en 1702 et mort à Paris en 1771, donna dans les *Fêtes vénitiennes* et dans la *Diseuse de bonne aventure*, de Watteau, dans *Hercule et Omphale* de François Lemoine, la mesure la plus élevée de son talent souple et facile ; Nicolas de Larmessin traduisit avec une admirable sincérité les *Pèlerins de l'île de Cythère*, de Watteau, et entra à l'Académie avec le portrait de Guillaume Coustou qu'avait peint Jacques de Lien ; Jean Moyreau qui reproduisit presque toute l'œuvre du peintre hollandais, Philippe Wouwerman, assouplit un peu son talent quand il copia les peintures de ses contemporains ; Louis Surugue eut le bon esprit de ne demander ses modèles qu'aux maîtres vivants qui pouvaient

le guider, et il gagna à cette précaution sage de ne jamais publier d'œuvres médiocres ; les peintures d'Antoine Coypel, de François Boucher, de J. B. Pater ou celles de Watteau, le trouvèrent toujours à la hauteur de sa tâche ; souvent même il donna à ses reproductions une harmonie que n'avaient point les œuvres originales ; enfin Louis-Girard Scotin, dont la plus grande partie de l'existence s'écoula en Angleterre, montra dans ses gravures d'après Watteau, les *Plaisirs du bal*, les *Fatigues de la guerre*, le *Lorgneur*, la *Lorgneuse*, et la *Cascade*, que son dessin correct et son burin moelleux n'avaient rien perdu à être employés par des éditeurs peu scrupuleux sur le choix des planches qu'ils leur commandaient. Mais les bons modèles le remirent probablement dans le droit chemin ; il leur doit un renom que ses nombreux ouvrages, exécutés en Angleterre, ne lui auraient certainement pas procuré. Les artistes que Watteau avait si heureusement inspirés trouvèrent dans les ouvrages de Boucher, de Lancret et de Pater, des compositions qui les tentèrent également et qu'ils n'eurent garde de ne pas multiplier. D'ailleurs, elles offraient des qualités analogues à celles de Watteau. Aussi en firent-ils leur profit. Mais si les planches exécutées d'après ces artistes d'un ordre relativement inférieur ont, aux yeux des connaisseurs moins de mérite, il faut s'en prendre aux peintres et non aux graveurs qui, eux.

déployèrent autant de soin et de talent, et se montrèrent non moins scrupuleux, non moins exacts que dans leurs estampes d'après Watteau. Les dessins de Boucher, dont la vogue fut grande, amenèrent nos compatriotes à aborder un genre de gravure qui n'avait pas encore été pratiqué en France. Nous voulons parler de ces fac-simile qui reproduisent un dessin tout entier jusqu'aux incertitudes, jusqu'aux *repentirs* des artistes. Gilles Demarteau, Jean-Charles François, Bonnet, Christophe Leblond et Gautier Dagoti, chacun avec un procédé particulier, s'efforcèrent d'obtenir, au moyen de la gravure, une reproduction exacte d'un croquis ou d'un tableau. Ils y réussirent quelquefois. Si ces fac-simile ne peuvent tromper les hommes expérimentés, accoutumés à voir et à étudier les œuvres d'art, ils donnent cependant des ouvrages qu'ils retracent une idée assez juste pour qu'il soit possible, sans autre secours que les estampes, d'étudier la manière d'un maître et de suivre sa façon de procéder.

Jean-Baptiste-Siméon Chardin, qui apparaît au dix-huitième siècle comme une sorte d'exception, mais qui ne manque pas d'imitateurs, sut attirer à lui des graveurs qui rendirent avec une exactitude très-louable la fermeté de sa peinture et la libre allure de ses personnages. Parmi les plus habiles à saisir la physionomie des œuvres de Chardin, on doit compter Bernard Lépicié qui

grava le *Toton*, la *Ratisseuse* et la *Gouvernante*, estampes dessinées avec correction et d'une harmonie d'aspect on ne peut mieux appropriée aux ouvrages reproduits. Laurent Cars, Charles-Nicolas Cochin, Fillœul, Lebas et Surugue s'inspirèrent également des tableaux de Chardin. Or, soit que le maître ait lui-même surveillé ses graveurs, soit que ceux-ci séduits par les œuvres franches et solides du peintre, en ait bien pénétré tous les mérites, on peut dire, sans crainte d'être démenti, que peu d'artistes trouvèrent, chez leurs contemporains des interprètes aussi intelligents.

Plusieurs peintres français du dix-huitième siècle, mirent eux-mêmes la main à l'outil, et firent mordre quelques eaux-fortes tout à fait conformes à leurs œuvres peintes. Les Coypel, — Noël (1628-1707), Antoine (1661-1722), Noël-Nicolas (1688-1734), et Charles-Antoine (1694-1752), — manièrent l'eau-forte. Aucun d'eux ne laissa de planches dignes d'être remarquées. Leurs ouvrages en ce genre ne dépassent jamais d'ailleurs les proportions du croquis et l'on s'exposerait à des jugements fort injustes sur ces peintres si l'on interrogeait seulement des ouvrages inventés à la hâte, sans façon, improvisés pour ainsi dire au courant de la pointe, sur le métal. Honoré Fragonard, dont les nombreuses peintures, longtemps négligées, sont aujourd'hui l'objet d'une faveur exagérée, était un graveur adroit, qu'on doit

classer parmi les artistes les plus spirituels de ce dix-huitième siècle qui en vit tant naître. Ses quatre *Bacchanales* et son *Armoire*, pour ne pas parler d'autres compositions, lui méritent, certes, cet honneur. La forme précise des figures et des objets ne le préoccupait que médiocrement, mais il savait exprimer la vie avec grâce. En ne traitant d'habitude que des sujets frivoles, il les inventait avec une facilité dont il est juste de lui savoir gré.

Gabriel de Saint-Aubin dessinait tout ce qui frappait ses yeux ; il ne visitait jamais une collection d'œuvres d'art sans conserver, à l'aide d'un croquis vif et spirituel, le souvenir des objets qui l'avaient le plus intéressé. C'était, pour ainsi dire, un flâneur intelligent qui semblait avoir deviné l'ardeur que l'on mettrait un jour à s'enquérir des moindres faits de l'histoire du dix-huitième siècle. Parfois il se servit de la pointe avec autant de facilité que du crayon. La *Vue du Salon du Louvre en* 1753, la *Foire de Bezon*, l'*Incendie de la foire Saint-Germain*, le *Spectacle des Tuileries* sont autant de pièces exécutées d'une manière fine et enjouée, et qui, si petites qu'elles soient, nous plaisent et nous amusent, parce qu'elles reproduisent sans prétention et avec vérité des lieux que Saint-Aubin fréquentait et connaissait à merveille. Jean-Baptiste Pierre, qui grava plusieurs de ses dessins et qui nous a conservé le souvenir d'une masca-

rade chinoise, improvisée en 1735 à Rome par les pensionnaires de l'Académie de France, ne laissa pas de meilleur témoignage de son habileté d'eau-fortiste que quatre pièces exécutées d'après des compositions inspirées à Subleyras par les contes de la Fontaine, le *Frère Luc*, la *Courtisane amoureuse*, le *Faucon* et les *Oies du frère Philippe*. Loutherbourg passa une grande partie de son existence en Angleterre ; mais ce long séjour hors de France compromit sans retour son originalité native, et l'on a de lui des planches qui semblent inspirées par Hogarth plutôt que par un de nos compatriotes. Antoine Rivalz naquit à Toulouse, en 1677, et il y mourut, en 1735. Il orna le *Traité de peinture* de Bernard Dupuy du Grez de quatre eaux-fortes qui rappellent la manière de Lebrun, et nullement les compositions des maîtres aimables du dix-huitième siècle. Hubert Robert exécuta, dans une manière très-pittoresque et très-alerte, une suite de douze planches, les *Soirées de Rome*, dédiée à une femme artiste, Marguerite Lecomte. Celle-ci suivit les conseils de Claude-Henri Wattelet, et grava avec lui un assez grand nombre d'eaux-fortes peu remarquables, qui pourraient être signées par le maître aussi bien que par l'élève. En effet Wattelet, auteur du *Dictionnaire de peinture*, recherché à bon droit parce qu'il contient, sur les artistes de tous les temps et de tous les pays et sur l'art lui-même, des appréciations justes, des jugements

clairement énoncés, était un artiste médiocre, plus apte à reconnaître le talent chez les autres qu'à inspirer par ses travaux beaucoup d'émulation. Citons encore Thomas Desfriches, né à Orléans, qui emprunta aux bords du Loiret quelques vues gravées par lui avec esprit, mais sans dépasser sensiblement le niveau ordinaire aux amateurs. L. C. de Carmontelle, littérateur de mérite, mit lui-même sur cuivre quelques portraits spirituellement tracés, et qui dénotent une rare entente de la physionomie ; le comte de Caylus, archéologue et écrivain distingué, dessinait avec facilité et utilisa son talent à reproduire quantité de dessins, d'objets antiques et à graver quelques compositions de son invention ; bien que ne procédant ni d'un sentiment profond de l'antiquité, ni d'une compréhension élevée des dessins des maîtres, son œuvre considérable accuse cependant une remarquable diversité de manières et atteste tout au moins que l'esprit de l'artiste était singulièrement préoccupé et épris des belles choses. Enfin, une main quasi royale ne dédaigna pas de pratiquer la gravure : c'est de la marquise de Pompadour qu'il s'agit. Outre un assez grand nombre de planches exécutées d'après les pierres gravées de Jacques Guay, elle signa trois ou quatre estampes que n'eussent point désavouées des graveurs en réputation. On y voit des enfants faisant des bulles de savon, buvant du lait ou assis dans la campagne,

et elles sont traitées avec une telle liberté qu'il ne faudrait vraiment pas être surpris si l'on découvrait un jour qu'un maître, Boucher, Cochin ou tout autre, aura aidé la puissante marquise et fait acte de courtisan bien avisé, en laissant mettre, au bas des cuivres, un nom autre que le sien.

Nous l'avons déjà dit, le portrait a toujours occupé dans l'art français une place importante. Au dix-huitième siècle comme antérieurement, des artistes habiles prirent soin de nous conserver les traits de ceux de leurs contemporains qui tenaient dans la société, par leurs talents ou par leur position, un rang considérable. De plus, règle générale, des peintres distingués se manifestent-ils, on est certain de voir immédiatement plusieurs graveurs s'attacher à eux et multiplier leurs ouvrages au fur et à mesure qu'il les produisent. Hyacinthe Rigaud et Nicolas de Largillière sont les peintres auxquels les Drevet empruntèrent à peu près constamment leurs modèles, et on peut affirmer que les estampes de ces graveurs sont à tous égards dignes des œuvres originales.

Pierre Drevet, le père, qui tient, par ses études, à l'école qui remplace immédiatement celle que Nanteuil et Edelinck avaient inaugurée en France, créa, pour les peintures qu'il entendait graver, une manière personnelle qui consiste à retracer, avec autant d'ampleur que le peintre, les draperies abondantes, les vêtements immenses qui

accompagnent et encadrent le personnage et au milieu desquels celui-ci se trouve quelquefois un peu noyé. Dans l'œuvre considérable de cet artiste signalons les portraits de *Jean Forest* (d'après Largillière), d'*André Felibien* (d'après Rigaud) et d'*Hyacinthe Rigaud* (d'après une peinture que le maître exécuta lui-même). Le graveur, s'adressant uniquement à des œuvres de grande valeur, sut se tenir à la hauteur de sa tâche et rendit avec une mâle vigueur ces peintures où la vie déborde de toutes parts.

Le portrait de Bossuet exécuté par Pierre Drevet le fils, d'après Rigaud, suffirait à faire vivre le nom du graveur en même temps qu'il donne du grand orateur la physionomie la plus exacte ; c'est bien ainsi qu'on se figure l'illustre prélat, debout, appuyé sur ses *Oraisons funèbres*, majestueusement enveloppé de sa robe épiscopale, captivant de son fier regard la foule qui l'écoute ou l'assemblée royale qu'il instruit, et le graveur inspiré par l'œuvre superbe de Rigaud, inspiré aussi, sans aucun doute, par la majesté du personnage, a produit un chef-d'œuvre digne d'être mis à côté des plus belles estampes de l'école française. Les procédés de Drevet le fils se rapprochent beaucoup de ceux mis en usage par son père. Il ne se servait lui aussi que du burin ; mais, docile en sa main, l'outil variait à l'infini ses travaux, se pliant sans effort aux inflexions diverses de la

forme, selon que la nature des objets elle-même se modifiait. Les étoffes se répandant toujours en plis riches et épais, et disposés avec un grand art, sont traitées largement, tandis que la tête et les mains qui réclament une précision de contours à laquelle les draperies n'obligent pas au même degré, sont d'un travail serré et délicat ; à l'aide de ce travail plus précis, on peut obtenir un modelé plus parfait, plus soutenu et qui, charmant le regard, appelle et retient l'attention sur les parties en somme les plus importantes d'un portrait. Claude Drevet qui vint après, rappelle dans ses estampes la manière mise en honneur par ses parents, avec cette différence notable que son burin est souvent sec et d'une monotonie désagréable.

Tous les graveurs de cette époque, dont nous avons déjà eu l'occasion de parler, exécutèrent quelques portraits, s'inspirant souvent de toiles de Rigaud ou de Largillière. D'autres peintres, Jean-Marc Nattier, Louis Tocqué, Maurice Quentin de la Tour, Jean Siffred Duplessis, Jacques Aved et Tournières leur fournirent aussi d'excellents modèles ; Jean Daullé, dont le burin est assez brillant, força les portes de l'Académie en 1742, en présentant la gravure d'*Hyacinthe Rigaud peignant le portrait de sa femme*. Jacques Beauvarlet eut le tort de surcharger ses planches de travaux monotones qui alourdissent son dessin. Le portrait du sculp-

teur Bouchardon lui valut le titre d'académicien. Ce n'est point sa meilleure estampe, ni une œuvre hors ligne. Jacques Baléchou, dont la manière a beaucoup de rapport avec celle de Beauvarlet, exécuta non sans talent, d'après une peinture de J.-B. de Troy, le portrait de M. de Julienne tenant à la main une feuille sur laquelle se voit tracé le portrait de Watteau. Cette planche est très-supérieure à une estampe bien plus célèbre exécutée par le même artiste d'après Vanloo et représentant *Sainte Geneviève gardant son troupeau*.

Nés l'un et l'autre en Allemagne, Jean-Georges Wille et Georges-Frédéric Schmidt vinrent se fixer de bonne heure en France et exécutèrent dans notre pays les planches qui font leur renommée. Nous avons déjà mentionné ces artistes plus haut lorsque nous avons parlé de l'école allemande, aussi serons-nous ici très-bref à leur égard. Wille grava un grand nombre de portraits d'après Tocqué et de la Tour, et plusieurs compositions de Terburg, de Dietrich et de son fils Pierre Alexandre Wille. Son travail est d'une excessive propreté. Jamais on n'avait poussé aussi loin, chez nous, la netteté et la régularité de la taille ; jamais non plus on n'avait donné aux estampes cet aspect métallique qui fatigue l'œil et reproduit imparfaitement la peinture. La figure humaine, les étoffes, les meubles sont gravés avec la même dureté. On dirait, en regardant ces estampes dans l'exécution

desquelles assurément un rare talent a été déployé, que l'on a sous les yeux la planche de métal ellemême avec ses saillies et ses creux brillants. G. F. Schmidt joignait aux mêmes qualités d'excellent buriniste les mêmes défauts. Plusieurs pièces de son œuvre justifient la renommée qui entoure son nom.

Deux frères, Pierre Charles et François Robert Ingouf s'associèrent pour graver une longue suite de portraits ; mais cette collection ne témoigne ni de beaucoup d'originalité, ni d'un grand talent d'exécution. Charles-Nicolas Cochin (Paris, 1715-1788) fit les portraits de presque tous les hommes considérables de son temps ; il les représentait de profil dans des médaillons ronds ; malgré le soin que mettait l'artiste à accentuer chaque physionomie, il plane sur cet ensemble de visages tous coiffés pareillement, une monotonie fatigante, qui empêche d'estimer l'œuvre à sa juste valeur. Les estampes d'Étienne Ficquet, de Pierre Savart et de Jean-Baptiste Grateloup sont à la gravure de portraits ce que la miniature est à la peinture d'histoire. Ces artistes gravaient à l'aide d'une loupe extrêmement grossissante de très-jolis portraits, de nos jours fort recherchés. Ficquet, le plus habile des trois, nous a laissé de Molière, de la Fontaine, de Corneille et de Boileau, des effigies très-estimables. Comme tous les élèves, P. Savart ne put parvenir à la finesse des œuvres de Ficquet,

et son nom est à présent tombé dans un oubli presque complet. Quant à J. B. Grateloup, il poussa l'amour de la finesse de la taille jusqu'à singer avec le burin le travail que produit le *berceau* balancé sur une planche de métal ; sa vie entière se passa sur neuf estampes, et on ne s'étonne pas s'il mourut aveugle lorsqu'on regarde le portrait de Bossuet exécuté d'après Rigaud : à défaut d'autre mérite, c'est un vrai tour de force.

Au dix-huitième siècle appartient l'invention d'un genre auparavant inconnu, de la vignette, genre petit, il est vrai, mais on ne peut mieux approprié à la littérature de l'époque. On entend par vignette, une estampe de dimension exiguë, commentant un texte, accompagnant un récit, retraçant enfin aux yeux les scènes principales d'un poëme ou les faits curieux d'un roman. Les artistes qui s'adonnèrent à la vignette déployèrent un esprit tel, une habileté si parfaite qu'ils forcèrent le goût et que bientôt, il ne parut plus un livre qui ne fût orné de quelques planches destinées à fixer dans l'esprit les passages auxquels l'auteur attribuait de l'importance, sur lesquels il voulait attirer principalement l'attention du lecteur. Hubert Gravelot, sans conteste le plus habile dessinateur de vignettes, *illustra*, comme on dirait de nos jours, les *Contes moraux de Marmontel*, le *Décameron de Boccace* et l'édition des *Œu-*

vres de Corneille, que revisa Voltaire, mettant dans ses compositions une grâce que ses graveurs accoutumés, Laurent Cars, J. Ph. Lebas, Cl. Duflos, Choffart et Aug. de Saint-Aubin, s'appliquèrent, avec succès, à reproduire. Il est vrai que le dessinateur fait mouvoir ses personnages dans des appartements décorés à la mode de son temps, et c'est sous des lambris dorés et décorés de fleurs que vivent les héros de Corneille et ceux de Boccace. Peu importe, on ne songe point à imputer à crime de pareils anachronismes lorsqu'on voit l'esprit qui a présidé à l'agencement général, et aussi en raison du soin que l'artiste a pris de nous conserver le souvenir fidèle de la décoration intérieure des demeures de son époque. Le dix-huitième siècle apparaît tout entier dans ces petites compositions finement agencées, dessinées sagement et qui nous font, à travers mille inventions diverses, connaître dans leurs moindres détails les mœurs et les habitudes d'un peuple au moment de sa plus grande décadence et d'une insouciance générale. Eisen dessina avec moins de précision ; il occupe encore cependant une bonne place. Les *Métamorphoses d'Ovide*, ornées de planches dessinées par lui et gravées par Nic. Ponce, Delaunay, Baquoy, de Ghendt et Noël Lemire, annoncent une grande verve de composition et de réelles aptitudes à traduire la pensée d'autrui. Personne mieux que P. P. Choffard ne s'entendit à

composer et à graver un cul-de-lampe ou une tête de page ; il agençait, avec une facilité singulière, un cartouche devant recevoir une adresse ou une invitation de bal, un cadre destiné à entourer une carte géographique ; et cette habileté à traiter les sujets de médiocre importance ne l'empêcha pas, lorsque l'occasion se présenta, de composer, dans une agréable manière, des sujets empruntés aux ouvrages de ses contemporains. Quelques années avant sa mort, il publia une *Notice sur l'art de la gravure en France.* On s'y convainct qu'à un talent non douteux de praticien, il joignait l'amour de son métier et un respect profond pour les maîtres qui l'avaient précédé. Cet opuscule, malgré son peu d'étendue, renferme de très-bonnes observations qui acquièrent de la valeur surtout à cause de l'artiste qui les a signés. Marillier, Augustin de Saint-Aubin, Noël Lemire, Delvaux, Tilliard, Simonet et Longueil ne se bornèrent pas à graver les compositions d'autrui ; ils multiplièrent aussi leurs propres dessins, se montrant à la fois inventeurs spirituels et graveurs expérimentés ; tous, on le voit à leurs œuvres, subirent l'influence de Gravelot et d'Eisen, mais ils furent souvent assez heureusement inspirés pour mériter d'être appréciés pour eux-mêmes. Moreau le jeune, qui, tant que le dix-huitième siècle dura, suivit la voie de ses prédécesseurs et produisit des vignettes excellentes, pleines d'esprit

et singulièrement agréables, se laissa dominer, à un moment venu, par une influence mauvaise qui changea tout d'un coup sa manière et sembla paralyser ses facultés. Autant les estampes qui ornent les *Chansons* de Laborde, le *Jugement de Pâris*, poëme de Imbert, ou le *Bon militaire*, de Boussanelle, petillent d'esprit et sont facilement composées, autant prétentieuses et emphatiques sont les planches destinées à accompagner la *Sainte Bible* ou les *Métamorphoses d'Ovide.* A l'époque où Moreau composa les vignettes de ces derniers ouvrages, David régnait en maître et la réforme opérée dans les arts par ce grand artiste modifiait profondément le goût et les habitudes de l'École française. Moreau le jeune, nullement préparé pour une discipline si différente de celle qu'il avait suivie depuis ses débuts, se maniera ; il voulut suivre l'entraînement de la mode, et dans cette tentative il perdit tout, ou à peu près, ce que son talent avait de fin, de vif, de subtil et d'élégant.

Si quelques dessinateurs de vignettes nous ont laissé sur la décoration intérieure des appartements au dix-huitième siècle des documents irrécusables, les ouvrages de ces artistes ne fourniraient pourtant pas des indications suffisantes aux architectes désireux de s'inspirer de cet art et d'en faire leur profit ; mais des ornemanistes de profession, entre autres Gilles-Marie Oppenort, Juste-Aurèle Meissonnier, Babel et Baléchou dessinèrent et

gravèrent quelquefois eux-mêmes des planches fort capables de renseigner complétement sur le goût de l'époque. Nous n'avons pas ici à entretenir le lecteur de la singulière tendance du dix-huitième siècle à contourner à l'excès les moindres moulures, et de la haine de la ligne droite, qui est comme un des signes distinctifs de l'art à cette époque ; ce que nous devons dire cependant, c'est que, à défaut d'un goût véritable et d'une grande recherche de la simplicité, les architectes possédaient à fond l'entente de la décoration et les artistes qui viennent d'être cités ont donné dans leurs ouvrages une idée fort exacte et très-complète d'un art dont ils étaient au surplus les plus habiles représentants.

Ce n'est pas sans dessein que nous n'avons point parlé de Jean-Baptiste Greuse en même temps que de Watteau, de Lancret, de Pater et de Chardin. Ce peintre, dont les œuvres, les portraits exceptés, sont toujours théâtrales et souvent boursouflées, ne se rattache que très-indirectement à l'école en vogue au dix-huitième siècle. Il chercha et trouva dans la vie domestique ses meilleures compositions ; mais qu'il s'agisse de la *Malédiction paternelle* ou de l'*Accordée de village*, de la *Lecture de la Bible* ou du *Paralytique servi par ses enfants*, il nous semble toujours à côté de son sujet. A quoi nous fait-il assister, en effet? A des scènes de pur mélodrame ; et l'on aura beau dire, le carac-

tère de cette bonne vie de famille qui, au dix-huitième siècle, sans aucun doute, comme de nos jours, était simple, naïve et n'aimait point l'éclat, lui échappa en entier. Sa manière de peindre consistait à juxtaposer les teintes sans les fondre tout à fait. Quelques graveurs se sont efforcés d'user de moyens correspondants. L'un d'eux, Jean-Jacques Flipart (1723-1782), qui avançait beaucoup ses planches à l'eau-forte, tenta d'imiter, à l'aide de la pointe, les touches mâles d'un pinceau épais. Dans ces conditions, il ne se servait plus du burin que pour accentuer les parties colorées et obtenir l'harmonie générale de l'estampe. C'est ainsi qu'il exécuta ses trois meilleures gravures : l'*Accordée de village*, le *Paralytique* et le *Gâteau des rois ;* P. C. Ingouf procéda à peu près de la même façon; il réussit également bien. La *Paix du ménage* et la *Bonne éducation* dénotent une réelle habileté de pratique et la préoccupation assidue, la volonté de rendre avec exactitude la manière du peintre; Jean Massard profita des leçons de Georges Wille, son maitre, et fit preuve de talent dans la *Cruche cassée*, la *Dame bienfaisante* et la *Mère bien-aimée.* N'oublions pas, enfin, Jean-Charles Levasseur, qui fit de la *Belle-Mère*, du *Testament déchiré*, du *Petit polisson* et de la *Jeunesse studieuse*, des estampes excellentes comme travail manuel, et donnant de la peinture de Greuze une idée très-nette et très-juste. Heureux peintre ! De son temps, il rencontra

des interprètes d'un mérite éprouvé, d'une grande souplesse de talent, et ses graveurs contribuèrent certainement beaucoup à la vogue surprenante de ses ouvrages. Quoi qu'il en soit de ce succès extraordinaire et exagéré, cette façon conventionnelle et prétentieuse d'exprimer les joies et les douleurs de la famille eut peu d'imitateurs. On compte tout au plus trois ou quatre artistes, J. E. Schenau, Et. Aubry ou P. A. Wille, s'inspirant de Greuze, essayant d'exploiter sa veine, et, après cette courte diversion, l'art prit une autre marche, entrevit d'autres horizons et demanda ses modèles à l'antiquité : Louis David inaugurait et enseignait le goût nouveau. Parallèlement la gravure se réforma ; elle suivit le courant, éleva son niveau, abandonna le genre expéditif et facile, et revint, pour ne plus guère les quitter, aux compositions d'un ordre sérieux qui conviennent surtout au génie français, génie raisonné, réfléchi et docile à la tradition.

Toutefois le retour à l'étude de l'art antique ne s'opéra pas en un jour. Après les écarts désordonnés d'une société qui, longtemps opprimée, usait avec licence de la liberté, il n'était pas possible qu'une conversion aussi radicale se fît sans transition. L'art subit donc la loi commune ; il fut quelque temps à trouver son véritable rôle. Le premier, le comte de Caylus avait tenté, par ses travaux écrits et gravés, de répandre les beautés

incomparables de l'antiquité et de la Renaissance et de les faire apprécier et aimer. En gravant quelques œuvres de Poussin, en inventant des compositions imaginées et peintes dans la manière du grand artiste, Jean-François Peyron avait déployé non moins de zèle pour la même cause, et, les voies ainsi préparées, Joseph-Marie Vien eut pu, avec l'autorité de son talent, entraîner tous les jeunes esprits, et gagner lui-même ce grave procès. Mais il n'osa pas aborder cette noble tâche; elle l'intimida ; et son seul mérite en cette affaire est d'avoir guidé les premiers efforts de l'artiste auquel il était définitivement réservé de rendre l'art français à des destinées glorieuses, mieux encore, de gouverner en dictateur, en despote le goût de l'école pendant un long espace de temps. Ce peintre, Jacques-Louis David, sous la discipline de qui vinrent se ranger tant d'élèves, chose singulière, fut, peut-être, le seul des grands maîtres qui ne s'attacha pas des graveurs empressés de se consacrer à la reproduction de ses ouvrages, avides de partager sa renommée.

La Révolution absorba tellement les esprits que l'art fut exclusivement occupé, aussi longtemps que dura la République, à retracer les faits de chaque jour. Les graveurs, jaloux principalement de tenir le public au courant des événements, em-

ployèrent, le plus souvent, un procédé expéditif qui consistait à tracer à l'eau-forte les contours des figures ou des objets qu'ils voulaient représenter et à confier le reste de la besogne à des coloristes de profession qui couvraient de tons plats chaque épreuve. On pense bien que l'art n'a rien à voir dans ces images grossières. Au contraire, l'historien, curieux des moindres actes d'une grande nation qui se transforme, les consulte avec fruit. Dans ce genre d'estampes, deux ou trois artistes s'élevèrent au-dessus de leurs émules et même firent acte de talent. Duplessis-Bertaux, que ses contemporains ne craignirent point de comparer à Callot, grava une quantité prodigieuse de scènes de la Révolution. Sa pointe est fine, souvent spirituelle; mais son aptitude particulière fut d'agencer facilement les compositions les plus compliquées; car, lorsqu'il voulut s'attaquer à des figures de plus grandes dimensions que de coutume, sa verve s'évanouit et son dessin devint lourd et fort incorrect. Par ce côté, il se rattache aux graveurs de vignettes, ses prédécesseurs, qui s'entendaient à composer un ensemble harmonieux plutôt qu'à soigner beaucoup le dessin de chaque personnage.

Des graveurs de la Révolution, Louis-Philibert Debucourt (1755-1832) est le plus habile. Pendant les années qui précédèrent ou suivirent la mort de Louis XVI, il grava en couleur la *Promenade du*

jardin du Palais-Royal, la *Promenade de la galerie du Palais-Royal*, les *Bosquets*, le *Compliment*, *Annette et Lubin* et un certain nombre d'autres scènes de mœurs. Il avait l'esprit observateur et très-curieux et un talent de graveur incontestable. Le premier, il sut, avec des planches superposées successivement, obtenir d'excellents résultats de coloris. Son dessin très-spirituel s'accommodait à merveille de ce procédé qui, entre ses mains, satisfit parfaitement aux conditions de l'art. Mais les orages de la Révolution passés, Debucourt adopta une manière toute différente, l'aquatinte, et on doit reconnaître qu'il ne sut point en tirer un bon parti. Au surplus, il s'adressa, de préférence, aux œuvres d'autrui ; et ce n'est que de loin en loin qu'il travailla sur son propre fonds. Bientôt, les années s'accumulèrent, sa main s'alourdit, son esprit sembla se paralyser, et, tout considéré, il n'y a que les planches exécutées pendant la première partie de son existence qui soient dignes d'être étudiées.

Sergent Marceau se signala aussi, à cette époque de transition, par quelques estampes spirituellement indiquées. Mais il n'était pas fécond, et ses ouvrages ont conservé bien peu de valeur. Quant aux autres artistes qui travaillèrent également pendant la Révolution, ils ne paraissent pas mériter d'être nommés. Leurs ouvrages, fort curieux sans doute comme documents contempo-

rains d'une des époques les plus importantes de notre histoire, n'offrent pas, au point de vue de l'art, le même intérêt. Il suffit de dire ici qu'elles existent, et en grand nombre; et ceux qui voudraient connaître tout ce qui se rapporte à cette époque, sous le rapport des faits, peuvent aller les consulter dans les dépôts publics, où elles ont été assidûment collectionnées et où on les conserve avec soin.

En France, vers la fin du dix-huitième siècle, l'art du portrait, dont l'éclat avait été chez nous si vif, fut, un instant, à peu près abandonné. Un graveur, nommé Quenedey, avait imaginé un instrument qui reproduisait mécaniquement sur le cuivre le profil humain; l'artiste se contentait de retoucher le travail de la machine. Aussi pouvait-il très-promptement et à bon marché, point important, satisfaire son public. L'invention eut de la vogue, tellement qu'il est peu de familles où ne se trouvent quelques-unes de ces effigies exécutées au *physionotrace*. C'est le nom que l'inventeur avait donné à sa machine; des élèves et des imitateurs exploitèrent ensuite le succès de Quenedey, et Chrétien en France, Saint-Mesmin en Amérique gravèrent avec un instrument pareil des quantités innombrables de portraits. Toutefois l'art n'étant plus que l'auxiliaire de la machine, ces portraits avaient tous un aspect identique, uniformément triste, qui ne tarda point à déplaire,

et il n'en fallut pas davantage pour qu'on délaissât bientôt cette manière, dont la faveur, de la sorte, fut seulement passagère.

Mais avant d'achever ce résumé de l'histoire de la gravure en France, nous ne pouvons manquer de parler d'un artiste qui grava, lui aussi, à l'eau-forte et accapara deux graveurs fort habiles. Pierre-Paul Prud'hon appartient au dix-neuvième siècle autant qu'au dix-huitième. Il mit lui-même sur le cuivre *Phrosine et Mélidor*, invention charmante de son génie tendre et pénétrant. Dans cette estampe, assurément, on trouve une grande inexpérience de métier ; elle n'est pas d'un graveur proprement dit, mais on y rencontre les esquises qualités du peintre. Louis Copia et Barthélemy Roger, qui gravèrent les ouvrages les plus importants de Prud'hon, eurent le bonheur de parfaitement interpréter tout ce qu'offrent d'élevé et de suave les peintures du maître. Travaillant sous les yeux de Prud'hon, attentifs à ses conseils, subissant sa salutaire influence, ils se montrèrent à la hauteur de leurs modèles ; et c'est grâce à leurs estampes exécutées au burin et modelées à l'aide d'un pointillé savant, que chacun peut admirer la *Constitution française*, l'*Amour séduisant l'Innocence*, l'*Innocence préférant l'Amour à la Richesse*, la *Soif de l'or* et bien d'autres compositions, non moins admirables, qui auraient couru risque, si ces graveurs ne les avaient point reproduites,

d'être ignorées ou connues uniquement de quelques rares privilégiés.

La révolution opérée dans l'art par David avait atteint la gravure et rendu à cet art sa splendeur passée. Charles-Clément Bervic (mai 1756-mars 1822) montra de bonne heure de rares dispositions pour le dessin. Il fut l'un des meilleurs élèves de Jean-Georges Wille. Ainsi que lui, il se servit uniquement du burin et sut en tirer un excellent parti; mais ses tailles, coupées facilement, très-symétriques, sont plus souples que celles de son maître et ses estampes n'ont point l'aspect métallique que nous avons reproché aux gravures de Wille. On connaît le succès légitime qu'obtinrent à leur apparition l'*Éducation d'Achille*, d'après Regnault, l'*Enlèvement de Déjanire*, d'après le Guide, le *Portrait du roi Louis XVI*, d'après Callet, et le groupe de *Laocoon;* ces estampes, dans lesquelles l'artiste a su, à l'aide de sacrifices intelligents, concentrer l'attention sur les parties importantes de la composition, ont conservé, aux yeux des hommes compétents, l'intérêt qui s'attache à toute œuvre sérieusement étudiée; elles ont eu, en outre, l'avantage de guider notre école moderne de gravure qui, Dieu merci, n'a pas manqué de profiter des bons exemples, des utiles leçons qu'elles contiennent.

Condisciple de Bervic dans l'atelier de Wille,

Pierre-Alexandre Tardieu fit preuve d'un talent presque aussi grand ; il acquit cependant moins de réputation et ne forma qu'un petit nombre d'élèves. Son chef-d'œuvre, le *Portrait du comte d'Arundel*, d'après A. Van Dyck, doit être regardé comme un des ouvrages les plus remarquables de l'école française. Cette estampe, exécutée uniquement au burin, rend admirablement la couleur vive et harmonieuse du grand peintre flamand, et les procédés du graveur, pour obtenir ce résultat, sont les mêmes qu'employait Gérard Édelinck dans les superbes portraits qui seront toujours l'objet de l'admiration générale. P. A. Tardieu grava, d'après une peinture de David, aujourd'hui perdue ou tout au moins soigneusement soustraite aux regards du public, une estampe qui nous permet de juger de la composition du maître. Nous voulons parler du *Lepelletier de Saint-Fargeau mort*, peint pour la salle des séances de la Convention. La planche n'eut pas un sort meilleur que le tableau : elle fut détruite avant d'être terminée ; mais les très-rares épreuves qui ont échappé à la destruction mettent en mesure d'affirmer que le graveur s'était montré à la hauteur de son modèle ; l'aspect général est triste, et le dessin précis du personnage étendu sur un lit atteste la science du graveur. Une autre composition du même genre, exécutée, celle-là aussi, par Louis David, pour la Convention, *Marat dans sa baignoire*, fournit à An-

toine-Alexandre Morel une de ses meilleures planches. On doit au même artiste, d'après le même peintre, le *Serment des Horaces* et *Bélisaire*, compositions célèbres qu'il traduisit avec un rare talent.

Enfin Boucher Desnoyers qui débuta par quelques compositions sans valeur, exécutées à l'aide d'un pointillé désagréable et mesquin, se prit, à un certain moment, d'une admiration sérieuse pour les ouvrages de Raphaël. Comprenant bien vite qu'une étude approfondie du dessin et une application continuelle pouvaient seules lui donner les moyens de rendre d'une manière satisfaisante des peintures si célèbres, il se remit résolûment à l'œuvre, et, courage bien rare, il recommença son éducation. C'est alors qu'il dirigea la publication d'un recueil reproduisant des peintures antiques ; puis, lorsqu'il se sentit maître de son dessin, il n'hésita plus à entreprendre la gravure de la *Belle Jardinière*, d'après le tableau du Louvre. Ce travail lui réussit complétement; il établit d'une façon éclatante sa réputation. Les commandes lui arrivèrent de tous côtés, et, en quelques années, parurent successivement les *Portrait de l'empereur Napoléon Ier* et de *M. de Talleyrand*, ainsi que le *Bélisaire*, d'après Gérard ; la *Vierge à la Chaise*, la *Madone de Foligno*, la *Vierge au Linge*, et la *Vierge de la Maison d'Albe*, d'après Raphaël; enfin la *Vierge aux Rochers*, de Léonard de Vinci. Cette fécondité, privilége des artistes

bien doués, est surtout surprenante, lorsqu'on examine attentivement les estampes de Boucher-Desnoyers, exécutées dans leurs moindres parties avec une étonnante précision, une délicatesse minutieuse. Jamais, avant lui, les peintures de Raphaël n'avaient eu d'interprète aussi consciencieux, aussi fidèle; jamais elles n'avaient été mieux traduites. La *Transfiguration* fut son dernier ouvrage. Ses forces trahissaient déjà sa volonté, que Boucher-Desnoyers résolut pourtant de témoigner une fois encore de cette admiration pour le grand peintre qui avait, pour ainsi dire, rempli son existence. Il composa donc, à cet effet, un *Appendice à l'histoire de Raphaël*, publiée par Quatremère de Quincy, où il démontra que son culte pour le maître sans rival n'avait pas cessé d'être raisonné, et qu'il n'était parvenu à bien comprendre son génie, à le pénétrer, qu'en étudiant sans relâche ses ouvrages, et en ne manquant jamais de copier tous ceux qui tombaient sous les yeux.

Boucher-Desnoyers ne suffirait pas à lui seul à donner une idée complète de l'art du graveur au dix-neuvième siècle ; MM. Forster, Martinet, Calamatta et Mercuri occupent encore dans l'école un rang distingué, et M. Henriquel-Dupont qui, depuis quarante ans, ne s'est pas démenti un seul instant et soumet chaque année ses ouvrages à l'appréciation publique, a prouvé récemment, en exposant *les Disciples d'Emmaüs*, que l'auteur de *la Dame*

d'après Van Dyck, de *Lord Strafford*, du *Portrait de M. Bertin*, et de l'*Hémicycle du Palais des Beaux-Arts* était encore en pleine possession de son beau talent, et semblait même, si une expression pareille peut s'appliquer à un maître, être en progrès. Ce nouvel ouvrage, en effet, exécuté avec une aisance qui dénote une habileté consommée et une rare connaissance de toutes les ressources de l'art, mérite d'être placé, selon nous, au rang des chefs-d'œuvre ; il doit être offert, à ce titre, en exemple à tous les artistes désireux de parcourir la carrière de la gravure, aujourd'hui bien compromise, carrière compromise, non pas parce que les talents font défaut, mais parce que des découvertes de procédés matériels, et sous un certain point de vue fort utiles, sont venues porter un coup fatal à l'art du graveur. Jamais, en effet, dans chaque genre, on n'a vu s'exercer en France des artistes plus expérimentés. En dehors des maîtres que nous venons de citer, MM. François, Salmon, Rousseaux, Levasseur et Huot promettent encore à la gravure au burin de beaux jours ; M. Gaillard excelle à conserver aux œuvres d'élite, que seules il fixe sur le métal, leur caractère et leur beauté particulière ; M. Léopold Flameng s'est élevé à ses heures au rang des maîtres ; dans un ordre d'art différent, MM. Gaucherel et Jules Jacquemart sont arrivés aux résultats les plus surprenants. De tous côtés enfin naissent et s'exercent des graveurs à l'eau-forte qui n'ont que

le tort de se presser un peu trop de produire ; en travaillant davantage, en donnant surtout une part plus large à l'étude du dessin, il n'est pas douteux que quelques-uns d'entre eux se distinguent à leur tour et ne finissent par fonder en France une véritable école de gravure à l'eau-forte.

Ici doit s'arrêter notre travail. Nous avons vu d'abord la gravure française cherchant ses inspirations tantôt en Flandre, tantôt en Italie, mais, au contact de l'art étranger, devenant promptement un art national, affirmant ses traits caractéristiques et particuliers. Après s'être consacrés durant un long espace de temps à la reproduction des œuvres des autres, ou bien à l'invention de compositions spirituelles qu'ils fixaient sur le cuivre, les graveurs abordèrent la gravure d'histoire. Ils obéissaient à l'influence du Poussin et de Lebrun. A quel degré ils y réussirent, nous n'avons eu garde de ne le pas dire. Ce genre leur convenait d'ailleurs absolument. Pendant le dix-huitième siècle, ils continuèrent cette grande manière, en l'appropriant au talent des peintres qui tenaient alors la tête de l'école. Un instant, néanmoins, ils se laissèrent gagner par un genre facile, la vignette, dans lequel ils excellèrent du reste. Mais, dès le commencement de ce siècle, ils revinrent à la gravure historique ; et, en définitive,

c'est à elle surtout qu'ils sont redevables de l'immense renom dont ils jouissent. Quoi de plus juste au surplus que la gloire qui les environne? Par leurs œuvres savantes, fières et robustes, n'ont-ils pas propagé le goût et l'amour du Beau? N'ont-ils pas préparé les progrès qui s'accomplissent sous nos yeux?

VIII

PROCÉDÉS

Gravure sur bois : Camaïeu. — Gravure en taille-douce : Burin, Eau-forte, Pointe sèche, Alliance de l'eau-forte et du burin, Manière noire, Aquatinte, Manière de crayons, Gravure en couleur, Physionotrace, Héliographie. — Impression.

Après avoir raconté l'histoire de la gravure et donné sur les graveurs quelques détails biographiques, il nous semble utile de dire quels sont les procédés de la gravure et d'indiquer, sommairement au moins, de combien de façons cet art peut se produire.

La gravure réclame avant tout une étude approfondie du dessin. Sans cette étude préalable, le graveur peut devenir un ouvrier habile, un praticien adroit, jamais un artiste. Tous les grands maîtres en ce genre ont donné à cette partie de l'art, leurs soins les plus assidus ; les plus habiles ont souvent même été des peintres de talent.

On compte un assez grand nombre de genres de gravure. Les plus usités sont : la gravure sur bois, la gravure au burin, la gravure à l'eau-forte. Les autres genres dérivent de ceux-là. Nous les étudierons à part.

Gravure sur bois. — De toutes les manières de graver, la gravure sur bois est la plus ancienne. Elle précéda l'imprimerie proprement dite, en ce sens que l'on grava des caractères sur des planches de bois avant que les caractères mobiles eussent été inventés. Les premiers ouvrages ornés de gravures sur bois, *le Speculum humanæ salvationis*, *la Bible des pauvres* et quelques autres moins célèbres, parurent à une époque où le nombre des lecteurs augmentant, les manuscrits ne purent plus suffire. En effet, malgré les ateliers de copistes établis au commencement du XVe siècle en Europe, les besoins de lecture qui se manifestaient de toutes parts, étaient loin d'être satisfaits, et ce fut pour sortir d'un embarras, chaque jour grandissant, pour répondre autant que possible aux exigences d'une curiosité impatiente et légitime, que l'impression des caractères gravés sur une planche fut mise en usage. Qu'on le remarque, ce n'est pas la gravure qui fut alors inventée. L'origine de la gravure remonte aux temps les plus reculés ; les Égyptiens, les Grecs, les Romains taillaient en creux sur la pierre ou sur le métal, des inscriptions qu'on donnait

ensuite à lire au peuple, soit qu'on voulût l'instruire, soit qu'il s'agît seulement de lui faire part d'un fait particulier et important. Mais le secret de l'impression restait à connaître et l'ardent désir de savoir et d'apprendre, qui s'empara des esprits, au quinzième siècle, en activa beaucoup la découverte. Puis, au bout de quelques années, se produisit l'invention des caractères mobiles. De ce moment, toute l'imprimerie était trouvée.

Cependant, afin de mettre plus aisément, sous les yeux des populations, de bons exemples, pour leur donner des leçons plus efficaces, qui les frappassent davantage, en un mot pour s'assurer un moyen d'enseignement, on eut recours, dès les commencements, aux images, dont le langage, en effet, s'adresse à tous, est compris de tous, intelligible pour tous. C'est d'une planche de bois poli qu'on s'était d'abord servi pour graver des *lettres d'indulgence*, on s'en servit également pour graver les premières estampes. Relativement facile à couper, le bois fut donc employé d'abord par ceux qui reçurent le nom de *tailleurs d'images*, parce qu'ils couvraient de tailles, grossières il est vrai, mais de tailles indiquant les contours d'une figure ou d'un objet, le bois sur lequel ils opéraient.

La plus ancienne estampe sur bois, portant une inscription certaine, date de 1418. La seule épreuve qu'on en connaisse est à la Bibliothèque royale de Bruxelles. Longtemps le *Saint Christophe*, accom-

pagné d'une inscription se terminant par l'année 1425, fut regardé comme la première estampe xylographique. A présent cette date est donc dépassée de cinq ans, et il est probable que de nouvelles recherches et d'heureuses découvertes permettront un jour de faire remonter de quelques années encore l'invention de la gravure. Mais, au point de vue historique, cette question, à bien prendre, n'offre aux artistes qu'un intérêt secondaire. Pour eux, en effet, le début réel d'un art se marque seulement au jour où une œuvre vraiment belle se manifeste. Or, il faut l'avouer, ce n'est pas le cas de ces images pieuses exécutés par de fort pauvres artistes, plus préoccupés évidemment de produire une figure capable, selon eux, d'exciter la dévotion, que de mettre au jour une véritable œuvre d'art.

Le travail du graveur sur bois consiste à enlever avec un outil très-tranchant, toutes les parties du *buis* ou du *poirier*, que le dessinateur n'a pas couvertes de travaux ; il doit suivre trait pour trait le dessin de l'artiste, en creusant les blancs, en ménageant les noirs. Il n'a, à proprement parler, à faire acte de personnalité, que lorsque les tailles ne sont pas indiquées ou qu'un simple lavis donne le modelé d'une figure ou d'un objet. Les outils dont se servent les graveurs sur bois se nomment *burins*, *échoppes*, *pointes*, *fermoirs*, *gouges*, *maillet* et *racloirs*.

Gravure en camaïeu. — La gravure en camaïeu emprunte à la gravure sur bois ses moyens ordinaires ; pour mieux dire, elle n'est qu'une gravure sur bois perfectionnée. Peut-être ne paraîtra-t-il pas indifférent de signaler les circonstances dans lesquelles ce perfectionnement fut inventé. Au début de l'imprimerie, alors que les livres semblaient n'avoir point d'autre but que de multiplier des manuscrits en cherchant à les contrefaire, les imprimeurs avaient l'habitude de laisser une place vide, assez importante, en tête de chaque chapitre, pour permettre à un calligraphe d'y dessiner une initiale ornée ou un titre. Par ce moyen ils croyaient aider à l'illusion. Lorsque la découverte de Gutenberg se fut répandue, les imprimeurs eurent autant d'intérêt à imprimer les initiales, qu'ils en avaient eu à imprimer les caractères. Mais il fallait obtenir des tons différents qui rappelassent la peinture des initiales et des titres. Ils employèrent donc des pièces de bois encrées séparément avec des tons différents et emboîtés les uns dans les autres de façon à être reproduites simultanément. Cette juxtaposition des planches conduisit à l'invention de la gravure en camaïeu, qui, entre les mains d'artistes de talent, s'améliora rapidement. Une première planche donnait un contour précis, la composition ou la figure qu'il s'agissait de reproduire ; une seconde planche venait ensuite, celle-là fournissait les ombres ;

enfin le blanc du papier était réservé pour les lumières. Notons aussi que la seconde planche, à l'aide de points de repère très-exacts, était imprimée sur l'épreuve de la première. La première planche imprimée seule donnait l'idée d'un dessin à la plume, mais, lorsque la seconde avait, elle aussi, passé sous la presse, ce dessin à la plume prenait l'aspect d'un dessin lavé.

Nous venons de voir l'opération avec deux planches et trois tons : le contour, l'ombre et la lumière. C'est ainsi qu'on procéda à l'origine. Mais, dans la suite, à l'aide d'un plus grand nombre de planches, on put multiplier les teintes, et obtenir ainsi de nombreuses dégradations de tons. Toutefois deux planches suffisaient pour obtenir ce que l'on est convenu d'appeler camaïeu. Appliqué à ce genre de gravure, le mot camaïeu, vient de *Camée*, pierre à plusieurs couches superposées et à plusieurs teintes dont la gravure antique a fait un si fréquent et si remarquable emploi.

Gravure en taille-douce. — Le graveur en taille-douce procède d'une façon diamétralement opposée à celle du graveur sur bois. Celui-ci laisse en relief les traits qui devront s'accuser en noir sur l'épreuve ; au contraire, pour la taille-douce, les traits sont gravés en creux sur la planche de métal, et le papier humide, soumis à une forte pression, va chercher l'encre au fond des tailles. La gravure



Fig. 50. — Intérieur d'un atelier de graveur en taille-douce, par Abraham Bosse.



en taille-douce, exige de celui qui s'y adonne, un travail long et pénible et des études préliminaires assez compliquées. Après avoir fait un dessin très-arrêté de la composition ou de la figure qu'il veut faire passer sur le cuivre ou sur l'acier, le graveur transporte son dessin sur le métal, à l'aide d'un calque très-précis. Ce calque se fait sur un papier particulier, dit *papier glace*, au moyen d'innombrables points qui fixent les contours et les ombres fortes ou les demi-teintes accentuées dans les milieux. Ce premier travail de mise en place accompli, l'artiste commence à tracer au burin des tailles plus ou moins profondes, suivant qu'elles se rapprochent ou qu'elles s'éloignent de la lumière. Ces premières tailles serviront de dessous au travail définitif ; elles doivent être soigneusement dirigées dans le sens de la forme et sont rigoureusement soumises aux exigences du dessin. Une seconde taille, et quelquefois une troisième, viennent en coupant la première, accentuer davantage le dessin, et modeler la figure d'une façon plus formelle. On peut encore intercaler une taille entre deux tailles parallèles, par exemple, quand l'ombre a besoin d'être renforcée et soutenue, ou bien pour éviter dans les chairs l'effet désagréable que produiraient peut être des losanges ou des carrés trop multipliés. Souvent pour indiquer, sans dureté, le passage de l'ombre à la lumière, le graveur fait usage de points inter-

calaires qui adoucissent les teintes et amènent les transitions. Telle est, fort abrégée, bien entendu, la série de travaux auxquels se livrent les graveurs qui ont eu recours au burin seulement, genre de gravure qui convient surtout aux compositions de style élevé, aux sujets d'un ordre supérieur.

Quelques artistes ont employé le burin comme un auxiliaire énergique, afin de donner à leurs planches, préparées et poussées très-avant à l'eau-forte, un meilleur aspect et une plus grande puissance de coloration. Nous en parlerons après avoir indiqué les procédés de l'eau-forte.

Gravure à l'eau-forte. — Nous l'avons dit, la gravure au burin, qui oblige à une sage lenteur dans l'exécution et réclame un fini absolu, convient principalement aux compositions d'un ordre élevé. En revanche, la gravure à l'eau-forte est propre aux sujets intimes et familiers. Il ne faudrait pourtant pas en conclure qu'entre les mains d'artistes de génie elle ne saurait s'appliquer aux inventions de haut style et grandioses. Mais, il n'en est pas moins vrai que son emploi prompt et facile la destine surtout aux croquis, aux improvisations spontanées.

Occupons-nous de la manière de procéder. Au préalable, la planche de cuivre ou d'acier a été légèrement chauffée; pendant qu'elle est sur le réchaud, elle est recouverte d'une couche très-

mince de vernis coloré avec du noir de fumée, et adhérant bien également partout. Sur ce vernis, le graveur trace, à l'aide d'une pointe qui varie de grosseur, suivant que l'artiste a besoin de plus ou de moins d'accent dans son travail, le croquis qu'il a conçu, comme s'il dessinait sur le papier avec une plume ou un crayon. Le vernis est donc entamé par la pointe partout où l'artiste veut que l'épreuve donne des traits apparents; le métal reste au contraire protégé dans les parties destinées à demeurer intactes, et appelées à venir blanches à l'impression. Cela fait, la planche ayant été bordée de cire molle, on verse dessus une quantité suffisante d'acide nitrique, qu'on a eu soin de couper avec de l'eau afin d'éviter que l'acide n'attaque trop vivement le métal; s'il en était ainsi il en résulterait un inconvénient sérieux, puisqu'on ne serait plus maître de diriger ce qu'on appelle la *morsure*. Tant que l'eau-forte est sur la planche il est bon de déplacer, à l'aide d'un pinceau très-doux, le liquide pour qu'il agisse partout également. Lorsque l'acide a fait son effet, et quand on s'aperçoit que les traits sont assez profondément écrits, on retire l'acide; puis on nettoie la planche que l'on débarrasse de son vernis, avec un chiffon imbibé d'essence de térébenthine, et le dessin qu'on voyait tout à l'heure seulement sur le vernis, apparaît gravé en creux sur le métal. La planche est remise à l'im-

primeur qui tire une épreuve sur laquelle l'artiste se rend compte de son travail. Que des parties ne soient point assez accentuées, ou bien que d'autres paraissent trop vives, le mal n'est pas grand. On peut réparer sans beaucoup de peine les défauts d'une première *morsure*. Pour cela, on



Fig. 51. — Le marchand d'orviétan, eau-forte de Rembrandt.

commence par passer légèrement, sur la planche, un rouleau imprégné de vernis. Celle-ci se trouve ainsi revernie entièrement. On reprend alors à la pointe le travail dans les parties où il a besoin d'être renforcé, et l'on fait remordre. Quant aux parties que la première morsure a trop accusées,

on les éteint avec un *brunissoir*, outil rond qui sert à *fouler* le métal.

Tant de facilités étaient bien faites pour séduire les peintres. Aussi un grand nombre gravèrent à l'eau-forte. De tous les genres de gravure, c'est le seul qu'on puisse pratiquer sans études prélimi-



Fig. 32. — La Vanité, eau-forte de Jacques Callot.

naires, et l'expérience seule donne une sûreté de main et une science de l'effet, que l'artiste qui sait dessiner ne peut manquer d'acquérir rapidement. Quoique cette manière de graver nécessite des procédés tellement simples que tout le monde peut l'aborder, il n'en est pas moins vrai que

ceux qui réussissent complétement dans ce genre ne sont pas très-nombreux. C'est qu'ici, le dessin étant la grande affaire, pour être un bon graveur à l'eau-forte, il est indispensable d'être un habile dessinateur. Il faut, en outre, avoir assez la connaissance du clair obscur pour savoir obtenir avec le noir de l'encre et le blanc du papier, toutes les dégradations de la lumière et des ombres, depuis le clair le plus intense jusqu'à l'obscurité la plus profonde. Il suit de là que peu d'artistes sont en état d'être des eaux-fortistes distingués, et que dans cette branche de l'art comme dans toutes les autres, les maîtres sont toujours rares.

Gravure à la pointe sèche. — On entend par *gravure à la pointe sèche*, un procédé qui accompagne généralement la gravure à l'eau-forte et qui lui vient souvent en aide : l'artiste dessine sur le cuivre nu avec une pointe fort aiguë. Il obtient ainsi ce que l'on appelle des *barbes*, sorte de travaux très-délicats, produits par le trait même de la pointe. Mais ces *barbes* qui, dans les ouvrages de Rembrandt, produisent un excellent effet, ne résistent pas à un long tirage et disparaissent promptement. C'est ce qui explique pourquoi on recherche si activement les premières épreuves des estampes dans lesquelles ce procédé entre pour quelque chose, et le prix élevé qu'elles atteignent habituellement dans les ventes.

Alliance de l'eau-forte et du burin. — La gravure en ce genre rentre dans la gravure d'histoire, parce que l'eau-forte ne joue plus ici qu'un rôle secondaire et préparatoire. Le graveur, à l'aide d'un décalque précis, transporte le dessin qu'il veut reproduire, sur le métal recouvert d'une couche de vernis. Ce décalque s'obtient de la manière suivante : le calque ayant été fait à la pointe, sur une feuille de papier glacé, on en remplit les trous de poudre colorée, rouge ordinairement ; on l'étend ensuite sur la planche ; il suffit de le frotter avec l'ongle pour que le vernis en reçoive l'empreinte. Cette première opération accomplie, le graveur repasse avec une pointe d'acier tous les traits reportés sur le vernis, indique les masses d'ombres, réserve les parties claires, mène enfin son dessin assez loin pour que, après le travail de la morsure, il n'ait plus qu'à renforcer avec le burin les tailles, les doubler, les tripler, suivant les circonstances ; en un mot conduire son œuvre à son dernier degré d'achèvement. Le sculpteur, comme on sait, confie à un praticien le soin de dégrossir le marbre de sa statue, c'est-à-dire de reproduire l'aspect général du modèle qu'il lui fournit ; de même, le graveur reprend le travail ébauché à l'eau-forte et l'achève. La comparaison est d'autant plus juste que des graveurs ne craignent point souvent de charger un élève habile de préparer leur planche

à l'eau-forte, ne se réservant, eux, d'attaquer le cuivre ou l'acier que pour terminer la planche et pour lui donner le cachet de leur individualité.

Gravure à la manière noire. — Dans ses *anecdotes sur la peinture*, Horace Walpole, jaloux d'attribuer à un de ses compatriotes l'invention de ce genre de gravure, raconte comment le prince



Fig. 53. — Profil d'homme, estampe en manière noire de Robert, prince palatin du Rhin.

Robert, neveu de Charles Ier, retiré à Bruxelles, après l'année 1649, aurait été conduit à sa découverte : « Un matin, dit-il, le prince Robert vit

« une sentinelle à quelque distance de son poste,
« occupée à nettoyer son fusil ; s'étant approché,
« il lui demanda ce qu'il faisait. Le soldat lui ré-
« pondit que la rosée ayant été très-abondante pen-
« dant la nuit, avait rouillé son fusil et qu'il était
« occupé à le nettoyer. Le prince en examinant
« le fusil vit les marques qu'y avait laissées la
« rouille en rongeant le canon du fusil, et fut
« frappé de la ressemblance que l'une d'elles of-
« frait avec une figure couverte de petits trous
« très-serrés et rappelant un ouvrage de damas-
« quinerie en or ou en argent qui aurait déjà
« commencé à être gravé. Tout le monde sait ce
« qu'un officier ne connaissant rien au delà du
« service eût dit en pareille circonstance; « un
« fashionable » eût proféré des jurements contre
« le pauvre diable en lui donnant un shilling, mais
« le *génie fécond en expériences* tira, d'un accident
« aussi minime, l'idée de la gravure en mezzotinto.
« Le prince arriva à la conclusion qu'on pourrait
« trouver moyen de couvrir une plaque de cuivre
« d'une telle quantité de grenelures, qu'on ne
« manquerait pas d'en tirer une impression tout
« en noir, et qu'en grattant différents endroits,
« on obtiendrait des surfaces planes qui laisse-
« raient apparaître en blanc le reste du papier. Il
« fit part de son idée à Vallerant Vaillant, peintre
« qu'il maintenait auprès de lui à ses frais, et
« ils firent ensemble plusieurs expériences. »

Malheureusement pour l'historien anglais, la gravure à la manière noire était déjà inventée depuis plusieurs années, et Louis de Siegen, officier allemand, s'était, dès 1643, servi de ce procédé pour un portrait de la landgrave de Hesse-Cassel, Amélie-Élisabeth, et même un certain François Aspruck avait employé des moyens dont les résultats se rapprochent beaucoup de ceux de la manière noire « *novo hoc in aere typi genere*, » pour une suite de treize planches représentant le Christ et les apôtres et pour une autre planche, *Vénus et l'Amour*, qui porte également la date de 1601.

Pour graver en manière noire, on passe sur une planche de cuivre ou d'acier en le *balançant* avec une grande régularité, un instrument d'acier nommé *berceau*. C'est un outil de forme demi-circulaire, ayant à l'une de ses extrémités une infinité de petites aspérités qui pénètrent le métal, y produisant des myriades de petites saillies extrêmement rapprochées. Lorsque, au moyen de ce *berceau*, on a obtenu une surface uniformément dépolie, avec un *racloir* l'on use plus ou moins les saillies, suivant que l'on désire obtenir des parties plus ou moins claires, et on les aplanit tout à fait quand on veut avoir des lumières vives. L'opération à laquelle on se livre est donc entièrement différente de celle qui produit les autres genres de gravures. Ainsi, au lieu de dessiner seulement les parties

qui devront paraître en teinte à l'épreuve, on ne travaille, au contraire, que celles qu'il faut pour ainsi dire faire disparaître ou tout au moins atténuer. Avec ce genre de gravure on est exposé à avoir souvent des résultats imparfaits. La préparation du *berceau* donnant à l'épreuve une apparence veloutée, peut déterminer, si l'artiste n'y prend sérieusement garde, un aspect mou et fondu, les oppositions de l'ombre à la lumière peuvent être si facilement brusqués, qu'il faut beaucoup de précautions et de soins pour obtenir une bonne dégradation de tons, des transitions agréables. Un autre inconvénient du procédé, et très-important lui aussi, s'oppose à un grand emploi de ce genre de gravure : la planche supporte difficilement un long tirage. En effet, après avoir fourni quelques centaines d'épreuves, les aspérités obtenues à l'aide du *berceau* et qui donnent le ton à l'estampe, s'émoussent sous la main de l'imprimeur, s'écrasent sous la pression de la presse, et finalement s'altèrent à un tel point que, dans quelques parties elles ne tardent pas à disparaître tout à fait.

Gravure à l'aquatinte. — Ce genre de gravure, que l'on confond souvent avec la *gravure à la manière noire*, parce qu'il donne effectivement des résultats qui sont assez analogues, est cependant d'une pratique toute différente. Au lieu de procéder sur une planche préparée au *berceau* et four-

nissant un aspect velouté, le graveur commence par tracer sur la planche nue les contours principaux de la composition ou de la figure qu'il veut reproduire ; son calque transporté sur le cuivre et gravé, il recouvre la planche de résine ou de sable, qu'il fait tomber bien également à l'aide d'un tamis, en poussière extrêmement fine sur toutes les parties de la planche. La résine, pouvant adhérer au métal par un léger chauffage, est préférable au sable ou à tout autre agent. Or l'acide versé lentement, mais en abondance, sur cette surface, attaque tous les intervalles imperceptibles qui séparent les grains de résine, et, de cette masse de petits points égaux entre eux, et également espacés, il résulte à l'épreuve, un ton uniforme et doux. Ce ton imite l'aspect du lavis, si bien même que les premières estampes que l'on vit paraître, celles de J.-B. Leprince, inventeur du procédé (vers 1787), furent souvent prises pour des dessins au lavis. On a beaucoup perfectionné la gravure à l'aquatinte depuis Leprince, et quelques artistes de talent en ont tiré d'excellents résultats.

Manière de crayon. — La gravure en manière de crayon, dont on peut faire remonter l'origine jusqu'à Jean Lutma, quoique François et Demarteau en aient été, à bien prendre, les véritables inventeurs, est venue répondre à un besoin moderne.

L'imitation, par la gravure, du crayon jouant dans le grain et dans les accidents du papier, pouvait permettre et permit en effet de reproduire et de publier, en *fac-simile* des dessins de maîtres offrant ainsi aux collectionneurs d'excellents spécimens de la manière des plus grands artistes, aux jeunes gens qui entraient dans la carrière des arts, des modèles de premier ordre, des guides avec lesquels on ne court pas le risque de s'égarer. Pour arriver à cette sorte de contrefaçon des dessins de maître, le graveur se sert d'une *roulette*. La roulette est un petit cylindre d'acier tournant sur un axe fixé à un manche et proportionné à la largeur du trait qu'il s'agit de reproduire. La partie extérieure de cette petite roue est couverte de dents aiguëes qui mordent le cuivre verni en plusieurs endroits à la fois. Puis, lorsque l'eau-forte a opéré sur ce premier travail, l'artiste reprend sur le cuivre nu, avec le même instrument, les traits qu'il veut le plus accentuer. On se sert aussi d'un outil terminé par de petites aspérités inégales qui donnent des résultats pareils à ceux de la roulette. Pour imiter la physionomie des dessins à la sanguine ou au bistre, la plupart des planches de François et de Demarteau ont été imprimées en rouge et en brun; elles peuvent ainsi, jusqu'à un certain point du moins, faire illusion.

La *gravure en couleur* fut une conséquence na-

turelle de la *gravure en manière de crayon*, et elle se rapproche en même temps, par les procédés, de la gravure en camaïeu. L'inventeur est un artiste de Francfort, nommé Jacques Christophe Leblon, qui imagina d'imprimer des planches enduites d'encre de différentes couleurs sur une même feuille de papier, en rappelant à l'aide de repaires très-exacts les places auxquels devaient se rencontrer les traits. Il obtint de la sorte des résultats surprenants et exécuta un portrait de Louis XV, qui, à distance, peut vraiment tromper les yeux les plus exercés. Pour l'imitation des dessins, il usait des mêmes procédés que François et que Demarteau. C'est la faculté de diversifier les tons, par la superposition des planches qui fait la différence des deux pratiques. Cette manière eut chez nous de nombreux et très-habiles adeptes, et si elle a rencontré dans la représentation des figures des difficultés souvent insurmontables, elle doit être encore estimée, car certaines pièces d'anatomie et d'histoire naturelle, ou les monuments d'architecture polychrome, avant l'invention de la chromolithographie, ne pouvaient être reproduits aussi bien et avec autant d'exactitude qu'à très-grands frais et sans avantage.

Physionotrace. — A la fin du dix-huitième siècle, un artiste français du nom de Quenedey, inventa

une machine au moyen de laquelle il retraçait mathématiquement le profil humain. Quand les contours du visage étaient fixés sur le cuivre, par un trait unique, n'indiquant rien autre chose que la silhouette, l'artiste modelait et accentuait les formes. Ajoutons qu'il était assez habile pour donner à la physionomie un certain cachet de vérité. Son invention eut à l'époque où elle se produisit un grand succès, mais, qui n'eut point de durée.

Héliographie. — La gravure héliographique est d'invention récente. L'honneur d'avoir trouvé le moyen d'imprimer comme une estampe en taille douce, une épreuve photographique, appartient à M. Niepce de Saint-Victor. En effet, en cherchant à reprendre les études de son oncle, Nicéphore Niepce, au point où la mort avait obligé celui-ci de les abandonner, il sut profiter des expériences faites par le célèbre inventeur et par de nombreux savants et, le premier, il obtint des résultats satisfaisants. Depuis, la photographie a fait dans cette voie de remarquables efforts et les épreuves héliographiques obtenues à l'aide de procédés secrets, mais, à en juger d'après le résultat, excellents, par MM. Riffaut, Ch. Nègre, Baldus, Durand et Garnier, permettent aujourd'hui de regarder le procédé comme définitivement acquis et tout à fait pratique. De nouveaux perfectionnements ren-

dront, il n'en faut pas douter, les résultats meilleurs encore et les graveurs auxquels la photographie a porté un coup terrible devront se consoler en songeant que le procédé le plus parfait échouera toujours devant certaines difficultés qui sont uniquement du domaine de l'art.

Impression. — L'impression des gravures, quel que soit leur genre, exige beaucoup de précautions. Les gravures sur bois, généralement intercalées dans le texte, s'impriment comme les caractères d'imprimerie. Dans la *Grammaire des arts du dessin* (p. 695), Charles Blanc parle avec la clarté qui le distingue des soins que réclame l'impression de la gravure sur bois intercalée dans un texte : « Une chose manque, dit-il, aux estampes xylographiques anciennes, c'est le perfectionnement qu'y ajouterait aujourd'hui l'imprimerie, par les artifices de ce qu'on nomme le *découpage*. En découpant des papiers ou des cartons minces que l'on applique sur certaines parties du timpan qui doit transmettre la pression du rouleau sur la planche, on obtient cette pression plus ou moins forte à telle ou telle place voulue. S'agit-il de faire avancer le premier plan d'une gravure, on le charge d'encre au moyen d'une *hausse*, c'est-à-dire d'un surcroît d'épaisseur, donné à l'endroit qui correspond au premier plan. Veut-on laisser du vague au lointain, on découpe un vide qui

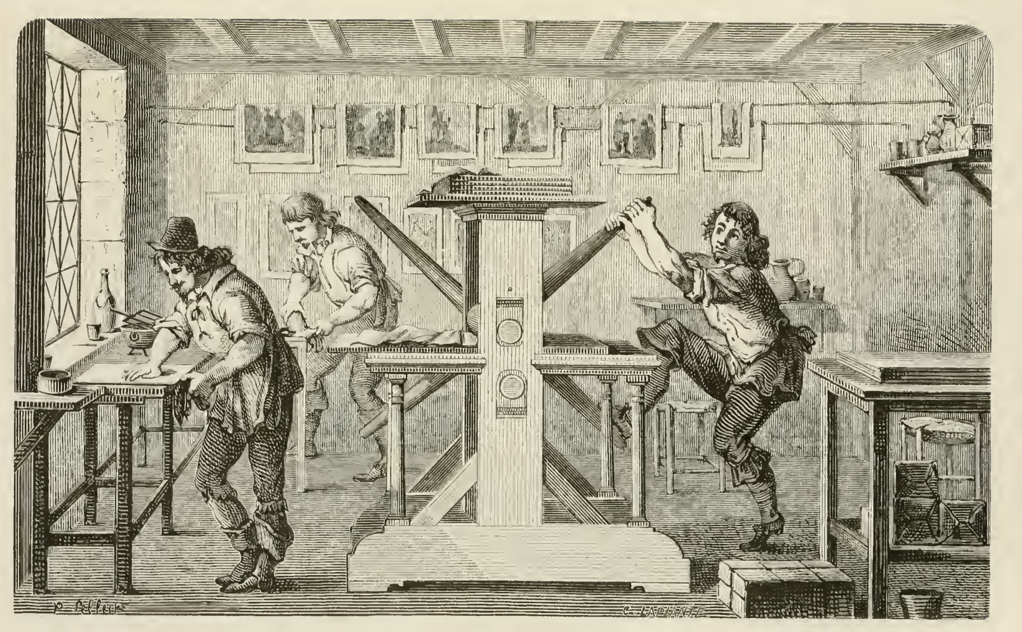
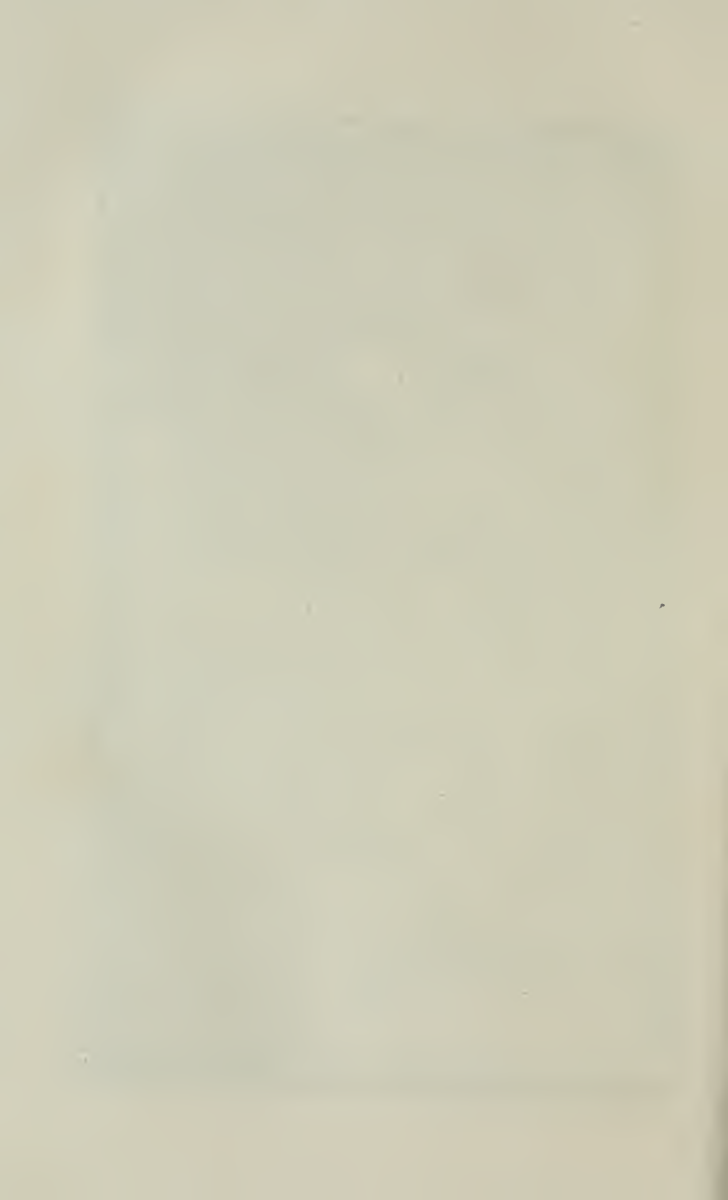


Fig. 54. — L'imprimeur en taille-douce, par Abraham Bosse.



éloignant le rouleau, rend sur ce point la pression plus douce, l'encre moins abondante et conséquemment le ton plus léger. »

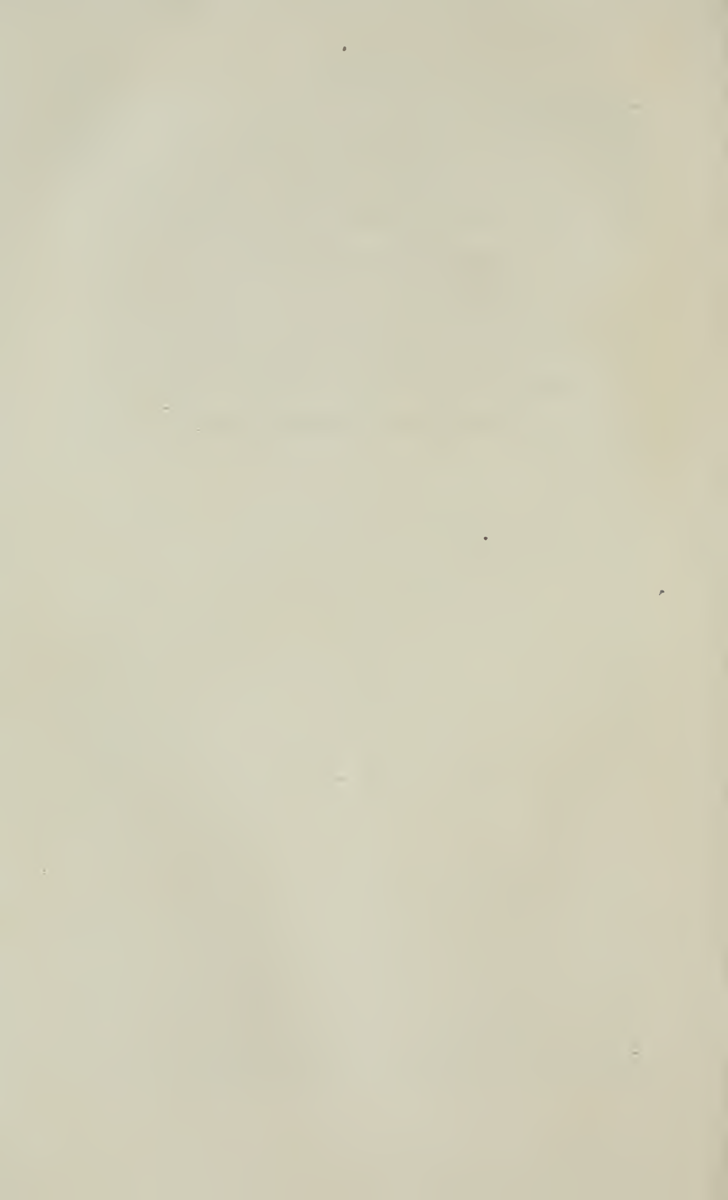
Pour la gravure en taille-douce, le procédé d'impression diffère complétement. On a vu plus haut que tout ce qui doit apparaître à l'épreuve étant gravé en creux, il faut que le papier, préalablement humecté, ou trempé comme on dit, reçoive une pression telle qu'il puisse aller chercher l'encre dans les tailles. Voici comment on procède. Après avoir placé la planche sur un réchaud qui lui communique une légère chaleur, l'ouvrier charge d'encre toutes les parties de la gravure; il n'en ménage aucune. Cette première opération faite, il essuie soigneusement sa planche, se servant pour cela d'un tampon de mousseline raide, afin de mieux enlever l'encre partout ou elle n'est pas utile, et il poursuit ce nettoyage avec du blanc d'Espagne qu'il passe, en s'aidant de la paume de la main, sur le métal, jusqu'à ce qu'il lui ait rendu son éclat. Ainsi nettoyée, la planche est posée sur des draps de flanelle; on étend dessus la feuille de papier humide qui devra recevoir l'empreinte, en prenant l'encre demeurée dans les tailles; le tout glisse entre deux cylindres à pression, dont la rigidité est adoucie par des draps de flanelle dits *blanchets;* au sortir de cette pression, on a une épreuve que l'on détache avec précaution de la planche; l'encre la rend un peu

adhérente au métal et le papier est encore humide. Enfin, pour débarrasser les tailles de l'encre qui peut être restée au fond, l'imprimeur nettoie la gravure avec un peu d'essence de térébenthine et recommence comme précédemment.

Pour ne rien omettre, il faudrait peut-être expliquer les nombreux procédés au moyen desquels on fait rendre aux planches des effets particuliers et inattendus. Mais ce détail nous mènerait trop loin. Bornons-nous donc à dire que l'imprimeur, opérant sous les yeux de l'artiste, peut effectivement lui être quelquefois d'un grand secours. Néanmoins cette espèce de collaboration n'est guère possible que lorsqu'il s'agit d'eaux-fortes. La gravure au burin autorise peu les habiletés, les artifices d'impression. Avec elle tout est si bien écrit, si nettement déterminé, que l'imprimeur n'a vraiment d'autre devoir que de répartir très-également l'encre sur la planche, pour que l'estampe sorte du tirage précisément comme l'artiste l'a gravée.

Les peintres qui se livrent à la gravure à l'eau-forte, prennent souvent la peine d'imprimer eux-mêmes leurs estampes. En encrant certaines parties avec plus ou moins de force, ils savent alors obtenir des accents plus ou moins puissants. Le maître de l'eau-forte, Rembrandt, ne confiait à personne le soin d'imprimer ses planches;

il se réservait cette besogne, et il poussait si loin la recherche de l'effet, que des épreuves tirées sur le même cuivre sont d'un aspect assez différent entre elles pour que l'on hésite quelquefois à admettre que toutes proviennent de la même planche. Très-chargées d'encre et médiocrement attaquées, les unes donnent à la composition un aspect sombre qui rappelle les ténèbres, les autres, au contraire, encrées légèrement, montrent le dessin au grand jour et laissent pénétrer partout la lumière.



TABLE

DES NOMS DE GRAVEURS

M

N

TABLE DES PLANCHES

*

TABLE DES MATIÈRES

PARIS. — IMP. SIMON RAÇON ET COMP., RUE D'ERFURTH, 1.





